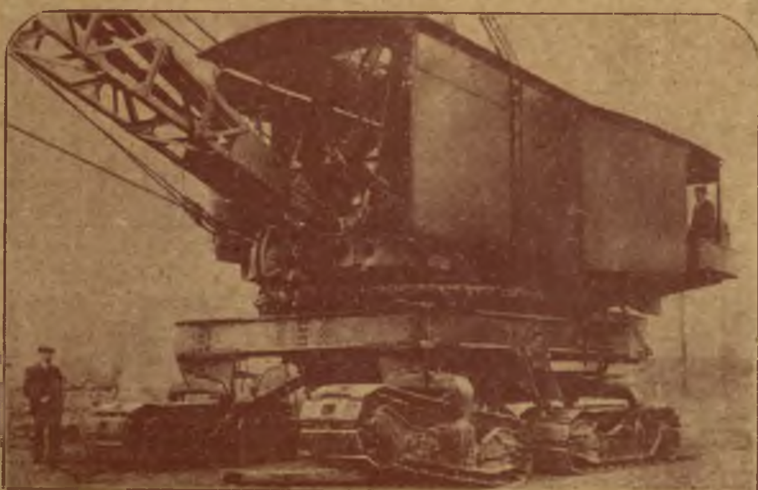
DŹWIGNIA

ADRES: WARSZAWA, WSPÓLNA 20—39

N-r 4

MIESIĘCZNIK
WARSZAWA
LIPIEC
1927



SPIS ARTYKUŁÓW

Redaktor odpowiedzialny i wydawca: Mieczysław Szczuka

Redaktor przyjmuje w poniedziałki i czwartki od godziny 6-ej do 7-ej pp.
Konto czekowe P. K. O. 14.000
Prenumerata: Kwartalnie 4 zł.—Półrocznie 7 zł. 75 gr. Rocznie 15 zł.—**Zagranicą:** Półrocznie 1 dol. St. Zjed., Rocznie 2 dolary. Cena pojedyńczego numeru 1 zł. 50 gr., Zagranicą 25 centów
Redakcja i Administracja: Wspólna 20 m. 39
Ogłoszenia: 1 kolumna 100 zł., 1/2 kol. 60 zł., 1/4 kol. 30 zł.

Druk. „Rola" J. Buriana, Warszawa, Mazowiecka 11

ZACHÓD w POLSCE

A. STAWAR

Zachodowość Polski, przynależność Polski do Zachodu, stanowi jeden z najulubieńszych motywów w rozważaniach ideologicznych przedstawicieli polskiej inteligencji burżuazyjnej. Podkreślana ostentacyjnie i ambitnie zachodowość owa staje się, dzisiaj zwłaszcza, pewnem hasłem agitacyjnem. Zjawisko to odnieść można zresztą nietylko do samej Polski— ma ono znaczenie ogólniejsze, zwłaszcza w zastosowaniu do burżuazji tak zwanych „młodych" narodów europejskich (rumunów, serbów i i., prądy podobne istnieją również wśród ukraińców). Najcharakterystyczniejsze jest to, że równocześnie wewnątrz społeczeństw zachodnio - europejskich powstają całe teorje historjozoficzne, mówiące o upadku Zachodu właśnie, a co ważniejsze, teorje owe podkreślają tylko bardzo wydatne tendencje rozwoju stosunków gospodarczo-politycznych (załamywanie się kapitalizmu, wyzwoleńcze dążności ludów kolonjalnych i t. d.). Choćby dla samego tego przeciwstawienia warto zająć się rozpatrzeniem tych haseł i ich konkretnego znaczenia dla burżuazji tych narodów, traktowanych jako młode przez burżuazyjny Zachód.

Przedewszystkiem co oznacza samo pojęcie „Zachód" wzięte najogólniej. Niezmiernie często używane ono było i bywa obecnie w różnych idealistyczno - dogmatycznych koncepcjach historyków burżuazyjnych, w sensie przeciwstawienia pewnych dogmatycznie ustalonych cech „dwóch światów" (traktowane często, szczególnie u nas, w naiwny sposób jako przeciwstawienie „dobra i zła" i „białego i czarnego"), co tworzy materjał dla rozumowań w duchu popularnej uczonej szarlatanerji.

Niepodobna więc mówić o „Zachodzie" i „Wschodzie" w tem znaczeniu. Natomiast można „Zachód" rozumieć relatywnie jako pewne przeciwstawienie djalektyczno-historyczne, określane raczej przez pewną konjunkturę historyczną, a nie przez zespół cech stałych. Rozumiane w ten sposób przeciwstawienie między krajami Zachodu Europy, a resztą globu (bynajmniej nie między „Zachodem" a „Wschodem" — podkreślam to, aby zapobiec ewentualnym nieporozumieniom) zwłaszcza w perspektywie historycznej ostatnich kilku wieków — przeciwstawienie to, powtarzam, ma swoje głębokie uzasadnienie.

W okresie tym kraje Zachodu Europy w stosunku do reszty globu odgrywały rolę taką, jaką przed dwoma, trzema tysiącami lat spełniały kraje, położone nad morzem Śródziemnem w stosunku do krajów ościennych (a między innemi, i do krajów dzisiejszego Zachodu Europy). Kraje nadśródziemnomorskie nadawały wówczas pewien cywilizatorski kanon życiu, wytworzyły pewien typ gospodarki, miarodajny dla innych typ ustroju społecznego, poziom techniczny życia, jego urządzeń i t. d., co razem wzięte możnaby właśnie określić, jako rolę cywilizatorską owych krajów.

Coś podobnego w ciągu ostatnich kilku stuleci, spełniały kraje Zachodu Europy, tylko na skalę niesłychaną w dotychczasowej historji ludzkości, bo w stosunku do olbrzymiej części globu, obejmując w XIX wieku całą niemal kulę ziemską siecią imperjalizmu gospodarczego i rozszerzając ją niepowstrzymanie aż do ostatnich czasów. Ta właśnie rola zachodnich krajów

Europy stanowi bardzo istotną podstawę do przeciwstawiania „Zachodu" reszcie świata, mniej lub więcej biernie poddającej się owym wpływom.

Czyli, że zachodowe ambicje burżuazji polskiej (zarówno jak burżuazji rumuńskiej czy serbskiej), ambicje reprezentowania tego, co w dziedzinie kultury i ekonomiki zrobił zachód Europy, mają poniekąd pewne uzasadnienie (subjektywnie) wystarczające. Stwierdzenie tego może być punktem wyjścia dla oceny pewnego całokształtu ustosunkowań społecznych. Ale samo zagadnienie oddziaływania Zachodu europejskiego na bliżej położone kraje sąsiadujące z nim, posiada inną stronę niezmiernie ciekawą, — tembardziej, że ujawnia się ona szczególnie jaskrawo właśnie w Polsce.

Zasadniczy warunek trwałej ekspansji form zarówno bytowych jak i ustrojowych, stanowi ich wyższa (w danych stosunkach) skuteczność życiowa — to jest bezsporne. Mówi się wtedy o wyższości nowych form, przeniesionych zzewnątrz, nad dawnemi. Jeżeli teraz przyjmiemy ogólnie, że jakieś określone społeczeństwo o pewnem zróżniczkowaniu klasowem, podlegnie przez dłuższy okres czasu oddziaływaniu tego rodzaju wyższych (absolutnie czy tylko relatywnie) form, to stosunki wewnętrzne tego społeczeństwa zmienić się muszą radykalnie. Daleko trudniej bywa określić kierunek tych zmian, nie ulega bowiem wątpliwości, że wystąpią tu pewne powikłania rozwoju—wywołane przez kombinowanie się nowych wpływów, z dawnemi tendencjami, przyczem pierwsze do pewnego stopnia popierają drugie.

Wyjaśnię to na przykładach. Będą one może nieco ogólnikowe i nieco (w stosunku do interesującego nas zagadnienia) jaskrawe, ale tem łatwiej będzie na nich uwydatnić mechanizm przemian w innych bardziej skomplikowanych wypadkach ukryty, działający cząstkowo, lecz niemniej wydatnie.

Weźmy ogólny przykład jakiegoś osiadłego plemienia barbarzyńskiego z pewnemi śladami podziału społecznego na tle przywilejowo-ekonomicznem. Przypuśćmy, że plemię to styka się z kupcami europejskimi i otrzymuje od nich drogą handlu wymiennego pewną ilość nowych towarów, nowej skuteczniejszej broni i t. p. Otóż jest rzeczą jasną, że te nowe nabytki znajdą się przedewszystkiem w rękach grup uprzywilejowanych, silniejszych ekonomicznie. W dalszym rozwoju stosunków nabytki te powiększą niezawodnie arsenał środków, służących posiadaczom i pozwolą im zwiększyć eksploatację grup podwładnych do rozmiarów, o jakich dawniej być może marzyć nie mogli *). Położenie klasy niższej zmieni się na gorsze. Wobec nowych środków walki w rękach wyzyskiwaczy, środków, które wyzyskiwanym jest o wiele trudniej opanować, będą oni bezbronni tembardziej, iż wiekowe nawyki ciążą nad nimi bez porównania silniej.

Naturalnie w zastosowaniu do konkretnych wypadków wywód powyższy wydać się musi zbyt uproszczony. Niemniej jednak uwydatnia się tu w formie najprostszej mechanizm samego procesu w stosunku do ustrojów bardzo prymitywnych. Ale to samo może się dziać i dzieje się istotnie w warunkach nieskończenie bardziej skomplikowanych — przez setki i setki lat. Wejście form wyższych obcych nietylko rozrywa gwałtownie istnie-

*) Przykład powyższy znajduje potwierdzenie w wielkiej ilości faktów. Pomijam tu już wypadki bardzo często powtarzające się w dziejach zaborów kolonjalnych, gdy państwo imperjalistyczne świadomie forsuje ustalanie się podporządkowanej imperjalistom arystokracji, w charakterze mandatarjusza przy eksploatowaniu danego kraju.

jące ustosunkowania, ale stwarza częstokroć nieproporcjonalną różnicę kulturalną (a to nietylko stopnia lecz samego zakresu kultury *). Do ideologji klas wyższych zawsze wchodzi swoiste „kulturträgerstwo" poczucie wyższości kulturalnej nad klasami ciemiężonemi. Owóż to „kulturträgerstwo" tutaj, w wypadkach omawianych dochodzi do rozmiarów wprost potwornych. Różnice między klasami mają bowiem tendencję do wzrastania absolutnego. Mają one też znaczenie absolutne, zwłaszcza w walce klasowej.

Jest jedna olbrzymia dziedzina, która odgrywa rolę decydującą w stosunkach międzyklasowych, — to sprawy militarne. Historja ruchów ludowych zna przykłady powstań, które posiadały, zdawałoby się wszystkie warunki powodzenia: masowość, obejmowanie całego danego kraju i t. d., a które zostały stłumione wysiłkiem stosunkowo niewielkim, dzięki wyższości militarnej klas uprzywilejowanych. *).

Zresztą tych rzeczy nie można ujmować jedynie w fazach ostrych wybuchów. W pozornie cichych przebiegach codziennej „pokojowej" walki klasowej o przytłumionem echu czynniki owe działają może jeszcze silniej przez wydobywanie jednych, a tłumienie innych cech świadomości w masach uciskanych.

Trzeba tu wziąć pod uwagę wielkiej doniosłości fakt społeczno-psychologiczny: ocena swej zdolności do walki, która się odbywa odruchowo, instynktownie, jako wynik oceny szeregu codziennych starć. Wielkie efektowne przełomy historyczne są bardzo często wyrazem wcześniejszego obrachunku sił. Takie przełomy w stanowisku danej klasy zachodzą też niekiedy prawie niedostrzeżenie. Jeżeli idzie o kraje zacofane gospodarczo i kulturalnie — to odbywające się stale nasilanie klas posiadających zdobyczami zzewnątrz, odbija się decydująco na możliwościach wewnętrznej walki klasowej.

Aby jeszcze bardziej nie schematyzować i tak już nader schematycznego przedstawienia rzeczy, nie dałem wyżej ogólnego sformułowania.

---

*) Takie potworne rozziewy spotykają się we wszystkich krajach kolonjalnych między klasami uprzywilejowanemi (urzędnicy, arystokracja tubylcza), a masą ludności wyzyskiwanej (klasyczny przykład stanowić mogą Indje Angielskie).

*) W krajach o wyższej organizacji gospodarczej ma miejsce, między innemi, ciągłe ulepszanie techniki militarnej. Otóż nie trzeba zapominać, że udoskonalona broń zagraniczna w krajach zacofanych gospodarczo odgrywa rolę olbrzymią, jako czynnik w walkach wewnętrznych. Znana jest powszechnie potężna siła interwencyjna jaką rząd Stanów Zjednoczonych posiada w stosunku do spraw wewnętrznych Meksyku przez proste regulowanie wywozu broni (embargo). Amerykańscy baronowie przemysłu mogą w ten sposób w każdym momencie wywołać ruch zbrojny przeciw rządowi, któryby wystąpił do walki z nimi. Analogiczne zjawisko mamy w Chinach. Generałowie walczący w interesie poszczególnych państw kapitalistycznych nie kosztują ich przypuszczalnie zbyt drogo — przynajmniej w stosunku do rozmiarów „interesu". „Zyski" mogą zdobywać sami drogą łupienia bezbronnej ludności cywilnej. Potrzeba im tylko uzbrojenia. Obfitość materjału ludzkiego i niski poziom potrzeb ludności rolniczej pozwala łatwo dopełniać armję tembardziej, iż liczby wojsk w stosunku do ludności są stosunkowo nieznaczne. Analogja między Chinami a Meksykiem jest tem pełniejsza, że tu i tam interwencja zagranicy zwraca się przeciwko ruchowi klas pracujących.

Istota zagadnienia polega na tem, że proces formowania się nadbudowy *), pojętej w jaknajszerszem znaczeniu, w krajach gospodarczo zacofanych ma swój przebieg szczególny, właśnie dzięki oddziaływaniom wyższej techniki oraz wyższych form organizacji, eskamotowanym przez klasy uprzywilejowane.

Trzymając się ram porównania, aby uwypuklić całą rzecz, możnaby powiedzieć, że gdy formowanie się nadbudowy, w krajach o typie, w danym wypadku, miarodajnym (typie „wyższym") dałoby się w pewnym sensie charakteryzować jako organiczne (przyczem owa „organiczność" będzie tu znowu raczej przenośnią niż stwierdzeniem jakichś cech stałych), to w wypadkach krajów, które nas tu szczególnie interesują — krajów zacofanych — proces ten dałby się przedstawić jako deformacja rozwojowa w bardzo określonym kierunku. Mechanizm tych deformacji usiłowałem przedstawić wyżej. Zastrzegam się zresztą, że są to sprawy nie podlegające jakiemukolwiek dogmatyzowaniu, że granice przebiegów są tu niesłychanie płynne i że niezmiernie trudno byłoby tu robić jakąś grubą robotę segregacyjną. Tymczasem można poprzestać na wskazaniu niesłychanej ilości faktów, potwierdzających wywody powyższe, faktów dostępnych nawet dla najbardziej powierzchownej analizy *).

Wszędzie tu mamy do czynienia z faktem, że nadbudowa ideologiczna i prawna danego ustroju wpływ swój rozciąga długo jeszcze po upadku form, które je wytworzyły. Masy ludowe z reguły niemal bywają zaskoczone, zdezorjentowane przez przełom dokonany w życiu, i przez wzmożoną dzięki niemu eksploatację, a nie orjentując się w nowych stosunkach, oczekują ratunku od starych urządzeń, które już dawno zmieniły swój sens. Przecież jeszcze w 1905 roku masy robotników dzisiejszego Leningradu dały się prowadzić na manifestacje z portretem cara, z naiwną ufnością w jego pomoc. Tutaj też mamy źródło licznych „cnót" feudalnych, jakiemi odznaczają się przeważnie społeczeństwa świeżo przyswojone kapitalizmowi, — ku ogromnemu zbudowaniu publicystów burżuazyjnych, którzy zdołali już w sposób najprostoduszniejszy zapomnieć historji własnej klasy (w Polsce w swoim czasie bardzo modna pod tym względem była Japonja).

Utrzymanie takiego stanu absolutnej dezorjentacji, uniemożliwiającej prowadzenie celowej walki jest naturalnie klasom panującym bardzo na rękę. Wysilają się więc one wszelkiemi sposobami, aby ten stan zacofania, nieświadomości przedłużyć — co się naogół udaje przy pewnym nakładzie sprytu i sprężystości. Inna rzecz, że dalszy rozwój świadomości klasowej może być piorunująco szybki, jak to widzimy w dziejach proletarjatu rosyjskiego, a ostatnio chińskiego. Tu wchodzą jednak w grę czynniki przyspieszające znaczenia ogólniejszego, których teraz omawiać nie będę.

*) Według określenia Bucharina („Teorja materjalizmu historycznego"). „Przez „nadbudowę" rozumieć będziemy wszelką formę zjawisk społecznych, wznoszącą się ponad podstawą ekonomiczną; zaliczymy tu i psychologję społeczną i ustrój społeczno-polityczny wraz ze wszystkiemi jego częściami materjalnemi (np. armaty) i organizację ludzką (hierarchja urzędników) i zjawiska takie jak mowa i myśl".

*) Materjału dostarczyć może aż nadto historja choćby przenikania wpływu chrześcijaństwa i związanych z niem form organizacyjnych (feudalizmu) do krajów Europy wschodniej. Jeżeli idzie o czasy najnowsze: przenikanie kapitalizmu do zacofanych gospodarczo krajów Europy i Azji.

■

W powyższych, w sposób dość zresztą przypadkowy sformułowanych uwagach, chodziło mi o wskazanie pewnych czynników procesu historycznego, które muszą znaleźć zastosowanie przy omawianiu kwestji „zachodowości". Rzecz jasna, iż w stosunku do krajów środkowo-wschodniej Europy sprawy te nie przedstawiają się tak prosto. Mamy tu przedewszystkiem do czynienia z procesami, które trwały całe wieki i których przejawy ulegały, jedne zwielokrotnieniu, inne osłabieniu lub nawet zanikowi. Jeżeli idzie o kraje europejskie, stanowiące w całym przebiegu swej historji teren ekspansji gospodarczej i politycznej krajów zachodnich (przyczem ekspansja ta mogła przybierać najróżniejsze formy od zupełnego podporządkowania, ewentualnie zaboru danego kraju, do bardzo delikatnych więzów „wpływu" politycznego), to tutaj trudno dać jednolite sformułowanie, obejmujące wszystkie charakterystyczne osobliwości struktury społecznej. Można tylko ogólnie stwierdzić, że wpływ zachodu wzmacniał i utrwalał niektóre właściwości feudalizmu *), co możnaby łatwo udowodnić na historji Polski, Czech, Węgier czy Rumunji.

Wszędzie tu zaznaczyła się interwencja omówionych wyżej czynników, wpływających na proces formowania się nadbudowy, co określiło jej specyficzny charakter i specyficzne działanie na życie społeczne. Mamy tu do czynienia z całym, niezmiernie skomplikowanym systemem wymiany współzależności. Można tylko z wszelką pewnością twierdzić, że na strukturę społeczną tych krajów, wewnętrzne ustosunkowanie się sił klasowych musiały działać przyczyny wyłuszczone wyżej. Klasy panujące bez porównania szybciej wykorzystują udoskonalenia organizacyjne i techniczne przynoszone zzewnątrz i zużytkowują je dla swoich klasowych celów, to znaczy dla tem skuteczniejszego niewolenia mas ludowych. Istniejące sposoby ucisku zyskują nową straszliwą skuteczność dzięki stosunkowemu zacofaniu mas. Tu jest źródło specyficznych cech cywilizacji tych krajów, a zarazem ich charakterystycznej bezpłodności, jeśli idzie o twórczość gospodarczą czy kulturalną w skali światowej **).

Wpływ zaznaczonych wyżej czynników, ich ukryte a niezmiernie skomplikowane w skutkach działanie, najlepiej może uwydatnia się w charakterystycznych właściwościach struktury społecznej dawnej Polski. Owe tendencje mogły dojść do najwyższego natężenia właśnie w Polsce, z powodu sprzyjających warunków historycznych. W ciągu całego okresu historycznego (XIV—XVII w.) państwo polskie miało nad sąsiedniemi krajami zachodniemi przewagę wyższości sił i rozległości terytorjum — nad wschodniemi zaś wyższość techniczną. Te sprzyjające warunki pozwoliły klasie panującej na rozwijanie pewnych właściwości aż do ostatnich granic — aż do sytuacji, która w danej konjunkturze historycznej prowadziła do absurdu.

---

*) Trzeba tu mieć na uwadze nietyle feudalizm w tej postaci w jakiej istniał na Zachodzie Europy — ile pewne niescentralizowane formy rządzenia i wyzysku, istniejące w krajach rolniczych. W tem tylko znaczeniu można mówić o feudalizmie w Chinach, Indjach i innych krajach, które właściwej organizacji feudalnej w sensie średniowiecza europejskiego nie znały.

**) Stąd powstały całe teorje wśród uczonych zachodnich krajów — teorje dowodzące, że Słowianie są jakąś rasą absolutnie niższą, niezdolną do szerszej działalności.

Niezmiernie ciekawy jest zwłaszcza przebieg różnicowania klasowego, typowego dla dawnej Polski, aczkolwiek niejednakowo zaznaczonego we wszystkich dzielnicach — przebieg jedyny w swoim rodzaju i uwydatniający te osobliwości w formowaniu się nadbudowy, o których wyżej mówiłem. Za fundamentalny fakt społeczny dawnej Polski uważa się kolosalną przewagę szlachty, górującej nad innemi klasami w stopniu gdzieindziej niewidzianym, oraz nieznane gdzieindziej zjawisko mas drobnej małorolnej szlachty szaraczkowej. Zjawiska te wiążą z sobą zupełnie słusznie: ta masowość szlachty stanowiła jeden z zasadniczych warunków jej wyjątkowej siły. Ale trzeba tu uwzględnić inną jeszcze stronę zagadnienia najbardziej w danym razie interesującą.

Rzecz w tem, iż jako ugrupowanie klasowe, więcej, jako pewna organizacja przywilejowa (czem w istocie był stan szlachecki we wszystkich krajach), szlachta polska związana była dość słabo. Jako całość stanowiła ona nie klasę, ale raczej agregat klasowy, któremu podstawę dawało pełnoprawne władanie ziemią w skali najróżniejszej od latyfundjów, aż do nędznych skrawków roli, wystarczających tylko dla najniższej egzystencji. Fakt przytem znamienny, że choć cicha walka klasowa między poszczególnemi odłamami „stanu" uprzywilejowanego istniała zawsze, to dopiero pod koniec bytu państwowego dawnej Rzeczypospolitej, więksi posiadacze ziemscy zdołali częściowo pozbawić praw politycznych masy tego uprzywilejowanego pół-proletarjatu.

Trzeba zważyć, że przez swoją sytuację ekonomiczną szlachta szaraczkowa stanowiła właściwie najsilniejszą warstwę chłopstwa. Gdyby posiadacze folwarków w okresie stabilizowania się Rzeczypospolitej szlacheckiej (XV — XVI w.) wykazali większą siłę, a stąd większą wyłączność organizacyjną, jako klasa istotnie uprzywilejowana, to elementy z których tworzyła się szlachta szaraczkowa, stałyby się przednią strażą chłopstwa. Zamiana na półgłodną masę uprzywilejowanych równała się podporządkowaniu ich dążeniom prawdziwych „panów" — a zarazem masy chłopskie w ten sposób traciły swoją naturalną (z punktu widzenia gospodarczego) awangardę klasową, która stawała się najpewniejszą podstawą klas uprzywilejowanych.

Ta „asymilacja" przywilejowa (trudno to nazwać inaczej) *) najsilniejszej warstwy drobnorolnej, beznadziejnie pogrążyła sprawę chłopską w dawnej Rzeczypospolitej. Aparat represyjno-kontrolny w stosunku do klas wyzyskiwanych został w ten sposób potwornie rozszerzony. Zjawisko to wyjaśnia specyficzną ciszę społeczną dawnej Polski, bierność mas chłopskich, i uległość z jaką pozwalały one na bezgraniczne zwiększanie eksploatacji. Rozstrzygała tu nie ilość czy okrucieństwo represji, lecz stosunkowa wielkość i siła aparatu kontrolno-represyjnego będącego w rozporządzeniu klasy panującej. *).

*) Trzeba to zaznaczyć tembardziej, że ulubioną fintę historyków wybielających politykę szlachty w stosunku do chłopa stanowi wyliczenie buntów chłopskich w krajach sąsiednich, oraz represji i okrucieństw spadających z tego powodu na chłopstwo — poczem powołują się na spokój społeczny w Polsce. W dawnym Rzymie był zwyczaj, iż niewolnikowi schwytanemu na ucieczce podcinano ścięgna, aby nie mógł uciekać poraz drugi. Klasa chłopska w dawnej Polsce była w położeniu niewolnika, który miał poprzecinane pewne ścięgna i nie mógł myśleć o buncie. Tu tkwiła kapitalna różnica w sytuacji chłopa polskiego nawet w porównaniu ze straszną dolą chłopa niemieckiego czy rosyjskiego.

Bynajmniej nie twierdzę, że aparat ten w Polsce był silniejszy niż w innych państwach. Technika panowania, umiejętność i wysiłek administracyjny były w porównaniu z państwami zachodniemi mizerne i może nikłe. Ale w stosunku do siły oporu mas ludowych były potwornie wysokie i dlatego system był tak potwornie niszczycielski.

Jeżeli tu zatrzymałem się przy sprawie struktury społecznej dawnej Rzeczypospolitej (pomimo, iż to zdaje się tylko niepotrzebnie komplikować zadanie), to dlatego przedewszystkiem, że chodziło mi o uwydatnienie całej złożoności, nawet zagmatwania procesów ustrojowych o których mowa. Charakterystyczna jest przytem pewna dodatkowa swoboda manewrowania klas wyższych, o wiele większa, niż w krajach przodujących. Fakt skomplikowanego różnicowania się społecznego w dawnej Polsce stanowi tu przykład najlepszy.

Jeżeli zechcemy należycie ująć działanie wyszczególnionych czynników na stosunki społeczne w Polsce, musimy wziąć pod uwagę, że działały one w ciągu bardzo długiego czasu, w ciągu całej znanej historji kraju. Mamy tu do czynienia z pewną progresją działania i z pewną progresją skutków. Tutaj można tylko podkreślić rolę tych czynników, jeśli idzie o pewne przełomy społeczne w Polsce w XIX w., analogiczne do zaszłych w tymże okresie w całej Europie. Zachodzi jedna jeszcze komplikująca okoliczność. Likwidacja najbardziej ostrych przeżytków feudalizmu w Polsce została przeprowadzona przez siły zzewnątrz kraju — państwa zaborcze. Mówię „likwidacja najbardziej ostrych przeżytków feudalizmu" dlatego, że nie była to całkowita likwidacja feudalizmu—w rzeczy samej państwa te zarówno Niemcy jak i Austrja i Rosja, zachowywały z przywilejów feudalnych to wszystko co dało się uchronić.

W Polsce sytuacja była o tyle odmienna, że polityka szlachty na długo zdołała wyniszczyć lub sparaliżować te klasy, które na Zachodzie odgrywały w tym czasie rolę decydującą. Dzięki temu szlachta nie miała poprostu konkurenta do roli przodującej i, mogła po pewnem przystosowaniu się, bez przeszkód spełniać rolę, którą na zachodzie wywalczyła sobie burżuazja — rolę organizatora społeczeństwa. Z drugiej strony faktyczne usunięcie szlachty od rządów krajem, zniszczenie starego samorządu stanowego popychało olbrzymi jej odłam do nieustannej opozycji i pozwalało jej podporządkować sobie wszystkie świadomie-opozycyjne elementy kraju.

Swoboda manewrowania będąca cechą charakterystyczną owego wtórnego feudalizmu rozciąga się na wszystkie fakty nadbudowy, a więc i na ideologję. Szlachta była w sytuacji bezkonkurencyjnej; członkowie klasy panującej mogą swobodnie operować wszystkiemi możliwemi hasłami, pozornie nawet szkodliwemi dla nich, ponieważ hasła te nie będą miały żadnego faktycznego oddźwięku, nie stoi za niemi żaden interes. To jest podłoże rewolucjonizmu i radykalizmu szlacheckiego w XIX w. *).

*) Kwestja ta szerzej traktowana była w artykule „Uwagi o demokracji polskiej". Nowa Kultura Nr. 38 z 1924 r.

Zjawisko przystosowywania „miarodajnej" ideologji opozycyjnej, a nawet rewolucyjnej do zupełnie odmiennych potrzeb nie stanowi bynajmniej osobliwości wyłącznie polskiej. Opozycja obszarnicza w Rosji w początkach XIX w. szermuje hasłami ultraliberalnemi. Późniejsze prądy socjalistyczne aż nadto często służą za pokrywkę dążnościom elementów czysto burżuazyjnych. Bez uwzględnienia tego rodzaju „mimikry" ideologicznej,

Zjawisko, które możnaby określić jako wtórną reprodukcję feudalizmu w wyniku przemian zaszłych w ciągu XIX w., stanowi najcharakterystyczniejszy rys struktury społecznej dzisiejszej Polski. W jednym z następnych artykułów poruszę charakterystyczny przejaw wybuchu tradycji i właściwości feudalnych w nowoczesnem państwie polskiem *). Tutaj dotknę jeszcze pewnych właściwości ściśle związanych z funkcjonowaniem ustroju kapitalistycznego w Polsce i dalszemi jego konjunkturami społecznemi.

Kapitalizm w Polsce ma niewątpliwie pewne cechy kapitalizmu półkolonjalnego, jeżeli nie formalne to istotne. Określenie to jest niewątpliwie najbardziej zbliżone do rzeczywistości, jakkolwiek rzuca ono światło raczej na charakter eksploatacji kraju, niż na jego strukturę społeczną. Wchodzi tu w grę nietylko bezpośrednia eksploatacja przez kapitalistów zagranicznych (np. drogą wywożenia procentów od kapitału) ale, i to przedewszystkiem, nierównomierność sił ekonomicznych kraju gospodarczo słabszego w porównaniu z mocniejszym kontrahentem, co warunkuje wyzysk.

Jeżeli porównamy zewnętrznie strukturę społeczną Polski z typowemi krajami wielkokapitalistycznemi, to bardzo łatwo spostrzec względną słabość burżuazji w Polsce. Słabość ta uwydatni się naturalnie tylko w porównaniu z miarodajnemi tutaj normami państw wielkokapitalistycznych — na wewnątrz nie uderza ona zbyt silnie. Przejawia się to w składzie i działalności burżuazji. Baza gospodarcza szczupła i chwiejna nie pozwala na duży rozmach. Burżua polski to drobny fuszer, istniejący przy poparciu potężnego protektora i odczuwający to niejednokrotnie bardzo dotkliwie. Pozatem odgrywa tu olbrzymią rolę zróżnicowanie narodowościowe wielkiej burżuazji, handlowej i przemysłowej, które w znacznej mierze odbiera jej siłę i autorytet, zwłaszcza w porównaniu z obszarnictwem — i osłabia samopoczucie.

To wyjaśnia przewagę obszarnictwa i odpowiednio zwiększoną rolę elementów zaliczanych zwykle do drobnomieszczaństwa *) — szczególnie odłamów drobnomieszczaństwa, zbliżonych do burżuazji i współdziałających z nią w wyzysku. Przy całej niepewności tego rodzaju porównań możnaby zaryzykować analogję ze świata organicznego. Im słabiej u danego gatun-

---

niezrozumiała jest wogóle historja ruchów społecznych w zacofanych krajach europejskich — niezrozumiałe są zupełnie takie np. zjawiska jak P. P. S.

*) Objawy te niejednokrotnie podkreślali publicyści burżuazyjni — robił to w swoim czasie p. Artur Śliwiński, aczkolwiek bez dostatecznej perspektywy społecznej.

*) Pojęcie drobnomieszczaństwa, bywa używane w stosunku do różnych grup społecznych o najróżniejszych dążeniach i programach. Pozatem u pisarzy marksistów ma ono swoistą tradycję polemiczną: pakuje się tam wszystko, co się danemu autorowi z tych czy innych powodów nie podoba. W rezultacie do jednego worka trafiają — drobny majsterek o średniowiecznych, cechowych aspiracjach, sklepikarz, liberalny albo socjalizujący inteligent, wolnomyślny burżua i t. d., zwykle dodaje się tu jeszcze całe chłopstwo. W tem co zaliczyć można do drobnomieszczaństwa znajdują się grupy będące niejako odpadkami albo wtórnemi produktami rozwoju społecznego — i odbijające w sobie wszystkie najbardziej specyficzne właściwości danego kraju. U pisarzy, którzy pomijają te osobliwości, uniwersalizują pojęcie drobnomieszczaństwa, mówią o drobnomieszczaństwie wogóle, powstaje nader często niewiarygodny wprost bigos scholastyczny.

Coś podobnego aczkolwiek w bez porównania mniejszym stopniu da się zastosować do pojęcia „inteligencja". W stosunkach pol kich te kwestje występują szczególnie ostro

ku zwierząt bywa rozwinięty mózg, tem większą rolę odgrywają niższe wykonawcze ośrodki nerwowe. Słabość właściwej burżuazji potęguje rolę odgrywaną przez drobną burżuazję, „inteligencję" personel administracyjny, wojskowych zawodowych i t. d. Trzeba tu jeszcze dołączyć kułackie elementy wsi. Naturalnie, nie można przesadzać znaczenia wszelkich analogji historycznych — ale ta bije w oczy. Stosunkowa słabość właściwej klasy rządzącej i jej stosunkowo szeroki zasiąg społeczny przypomina stosunki w dawnej Rzeczypospolitej, zwłaszcza jeśli wziąć pod uwagę jeszcze stosunki narodowościowe, wyznaniowe i t. p. Faktem jest, że występują tu pewne charakterystycznie powtarzające się właściwości, — jest to wynik pewnych niezmieniających się tendencji, wyrażający się w owej wtórnej reprodukcji feudalizmu w XIX w.

Trzeba wyjaśnić jedną rzecz. Jakiś apologeta „zachodowości" mógł by tu zauważyć, że bądź co bądź z jakichkolwiek tam motywów, kierowane swym interesem klasy panujące przenoszą jednak nowe wyższe formy organizacyjne, podnosząc tem samem ogólny poziom kultury kraju, niezależnie od odbicia się tych zjawisk w życiu mas. Nic fałszywego. Przejmując pewne zdobycze kultury, klasa panująca przystosowuje je ściśle do swoich celów, do swych interesów. Interesy te polegają na doraźnem wykorzystaniu owych zdobyczy i niedopuszczeniu, aby rozeszły się między szerokie masy. Grupy panujące rozumieją dobrze, że w tym wypadku pozycja posiadaczy uległaby zakwestjonowaniu. Siła klasy panującej objektywnie niewielka, jak to już wyżej zaznaczyłem, zmusza ją do stałej baczności i do stałego wzmacniania kontroli nad działalnością kulturalną; ta kontrola staje się w końcu celem najważniejszym.

Czynniki te w Polsce przy dłuższem działaniu, nadały ogólnej cywilizacji kraju specyficzny arystokratyczno-konsumcyjny charakter. „Elita" kulturalna jest niezmiernie mało zainteresowana w istotnej ciągłości i rozszerzaniu się kultury — przeciwnie stanowiłoby to dla niej niebezpieczeństwo utraty dotychczasowych pozycji. Wyżej uwydatniłem charakterystyczną, miażdżącą poprostu przewagę elementów represyjno-kontrolnych w życiu społecznem dawnej Polski. Odpowiada temu zupełnie identyczne nastawienie w działalności kulturalnej. Odzwierciadla się to dobitnie w literaturze — od najdawniejszych początków do czasów najnowszych. Pewne korektury trzebaby tu wprowadzić dla opozycyjnych nastrojów okresu rozbiorowego, ale istotne motywy zostały te same. Zresztą nie można tych nastawień szukać li tylko w jezuityzmie bigoterji, w jakiemś szczególniejszem wysuszeniu życia myślowego, będącem cechą znamienną literatury szlacheckiej. Znaleźć je można w tem, co należałoby określić jako obyczaj kulturalny, miarodajne normy myślenia, najogólniejszej orjentacji zarówno w poezji jak i w filozofji, nie mówiąc już o publicystyce.

Wspomniałem już o specyficznem przystosowaniu importowanej ideologji rewolucyjnej na taki użytek wewnętrzny ,o którym nie śniło się ich twórcom. Pod tym względem w Polsce XIX i początków XX w. zdobyto rekordy w swoim rodzaju — jeżeli idzie o fałszowanie świadomości szerokich mas. I to są dziedziny najszkodliwsze, bo najtrudniejsze do uchwycenia.

„Zachodowość" stanowi w Polsce problem wcale istotny — trudno wyczerpać tę kwestję odrazu. Ale jeśli się o tem mówi, trzeba pamiętać, że związana jest ona z nastawieniami feudalnemi ścisłym związkiem funkcjonalnym. *). Naturalnie są inne jeszcze strony zagadnienia, tutaj narazie pominięte. Chodziło mi jednak przedewszystkiem o uwydatnienia konkretnej wartości „zachodowych" haseł dla dzisiejszej burżuazji polskiej.

Wyżej wspomniałem już, że dziś właśnie, głównie burżuazja „młodych" narodów lubi szermować hasłem zachodowości. Tego rodzaju obiegowych haseł nie można wogóle lekceważyć — mają one przeważnie trwałe korzenie w interesach klasowych i tradycji klasowej. Naturalnie jeśli z powodu rewolucji rosyjskiej i ruchów, którym ta rewolucja dała początek, mówi się ogólnie o walce „Wschodu" z „Zachodem" to są czysto mistyczne brednie — jakkolwiek można tu dostrzec pewną istotną acz wypaczoną obserwację. Kapitalizm rozkłada się i wali przedewszystkiem w tych krajach, do których przyszedł w stanie gotowym, gdzie trafił na nieuprzątnięte feudalne pozostałości. Ale głębsze czynniki jego upadku działają i tam gdzie wzrastał integralnie. Niema tu więc żadnego zasadniczego przeciwstawienia.

Zasadnicze przeciwieństwo wewnętrzne istnieje w haśle „zachodowości". Tak jak je powtarza burżua wschodnio-europejski (a wszystko jedno czy będzie to burżua z Warszawy, Zagrzebia czy Bukaresztu), ma ono konkretne brzmienie równoznaczne z feudalizmem — i wbrew cywilizatorskim, kulturträgerskim pozorom hasło to ma zupełnie konkretne znaczenie antycywilizacyjne, równoważąc się z wyniszczaniem istotnej siły kraju — żywej siły mas ludowych i z niweczeniem w zarodku wszelkiej istotnej inicjatywy cywilizacyjnej.

---

*) Ciekawy niezmiernie bywa sposób w jaki polski inteligent przyjmuje tego rodzaju fakty. Stanisław Brzozowski dotykając tego zagadnienia z okazji Whitmana, pisze w „Pamiętniku": „Polska dla Whitmana to tylko feudalizm w jego pojęciu i przecież *tak jest* właściwie (podkreślenia Brzoz.). Trzeba myśleć, trzeba przekonywać siebie, że Polska to także warunek nieupośledzonej przyszłości 20 miljonów, które miały, mają lub będą miały nieszczęście urodzić się polakami". Nic bardziej charakterystycznego nad płaczliwy patos tych słów i nad tą absurdalną argumentację. Na takich sofizmatach opiera się cały nowoczesny obiegowy patrjotyzm uczciwszej części polskiej „radykalnej" inteligencji. Brzozowski zresztą stawia tu sprawę wyjątkowo czysto i uczciwie. (Może dlatego, że w „Pamiętniku"). Normalnie słyszy się w odpowiedzi słodkawą blagę o demokratyzmie Mickiewiczów, Mochnackich i t. d.

Ł Ó D Ź

WŁADYSŁAW BRONIEWSKI

Cięży sercu troska i pieśń,
troskę w sercu ukryj i nieś,
pieśń, jak kamień, podnieś i rzuć.
W dymach czarnych budzi się Łódź

Wyją syreny, wyją co rano,
grożą pięściami rude kominy,
w cegłach czerwonych dzień nasz jest raną,
noc jest przelaną kroplą jodyny,
niechaj ta kropla dzień nasz upalny
czarnym — po brzegi — gniewem napełni, —
staną warsztaty, staną przędzalnie,
śmierć się wysnuje z motków bawełny...

Troska iskrą w sercu się tli,
wiele w sercu ognia i krwi, —
dymem czarnym musi się snuć
pieśń, nim iskrą padnie na Łódź.

Z ognia i ze krwi robi się złoto,
w kasach pękatych skaczą papiery,
warczą warsztaty prędką robotą,
tuczą się Łodzią tłuste Szajblery,
im — tylko radość z naszej niedoli,
nam — na ulicach końskie kopyta, —
chmura gradowa ciągnie powoli,
stanie w piorunach rzeczpospolita.

Cięży sercu wola i moc,
rozpal iskrę, ciśnij ją w noc,
powiew gniewny wciągnij do płuc, —
jutro inna zbudzi się Łódź.

Iskra przyniesie wieść ze stolicy,
staną warsztaty manufaktury,
pójdzie Piotrkowską tłum — robotnicy,
ptaki czerwone fruną do góry!...
Silnym i śmiałym, któż nam zagrodzi
drogę, co dzisiaj taka już bliska? —
Raduj się serce pieśnią dla Łodzi
gniewną, wydartą z gardła konfiskat.

S-z

SZTUKA
a
RZECZYWISTOŚĆ

(artykuł dyskusyjny)

Znamienną cechą ewolucji jaka zaszła w dziedzinie sztuki w okresie panowania nowoczesnego kapitalizmu stanowi daleko idący rozdział między działaczem sztuki — artystą a życiem codziennem. Rozdział ten zaznacza się szczególnie w dziedzinie sztuk plastycznych. Zanim przejdziemy do wyjaśnienia przyczyn tego rozdziału, trzeba będzie wspomnieć o sposobach i warunkach pracy artystów w czasach dawniejszych.

Artysta dawnych wieków, przystosowany do ustroju gospodarczego, opartego na drobnej wytwórczości, pozostawał z nim w pewnej harmonji. Granice artyzmu były, jak to zresztą wiadomo, szersze niż dziś. W pewnym sensie artystą był każdy prawie rzemieślnik, wytwarzający przedmioty użytku: stolarz, ślusarz, cieśla, złotnik i t. d. Mając dużo czasu, nie spiesząc się zanadto, prymitywnemi stosunkowo narzędziami zdobił wytwarzane przez siebie przedmioty, według pewnych ustalających się kanonów, które nie rozwijały się zbyt szybko, ani też nie przeobrażały się gwałtownie — a niejednokrotnie przetrwały szeregi pokoleń. W ramach tego kanonu miał jednak pewną inicjatywę, na którą pozwoliło mu narzędzie, materjał i zmysł artystyczny.

Stosunki te zmieniły się radykalnie skoro na miejsce drobnej wytwórczości rzemieślniczej przyszedł kapitalizm ze swem burzliwem tempem rozwoju, gwałtownemi przewrotami technicznemi, nieuregulowanym rynkiem — a przedewszystkiem masową wytwórczością maszynową, we wszystkich dziedzinach *).

T. zw. sztuki plastyczne pozostają w bezpośredniej zależności od budownictwa, które najwydatniej łączy w sobie treść utylitarną z naddatkiem estetycznym. Budownictwo jest najściślej przystosowane do warunków życiowych tych, którym służy za schronienie lub warsztat pracy. Jest wskaźnikiem ich stanu materjalnego „stopy życiowej", zakresu wymagań i potrzeb życia codziennego, kultury, *przynależności klasowej*.

Harmonijne dostosowanie przedmiotów użytkowych wnętrza mieszkalnego (meble, naczynia etc.) do form samego budynku wpływa na ukształtowanie ich zewnętrzności (w znaczeniu estetycznem). W ten sposób urabia się „styl" (t. j. system estetycznego łączenia form). Sfery uprzywilejowane gospodarczo (przez to i kulturalnie) tworzą *własne* budownictwo— architekturę (budownictwo mieszkalne, reprezentacyjne, kultu religijnego, urzędowe etc.), w której dzięki środkom, jakiemi władają, mogą w najwyższym stopniu rozwinąć stronę estetyczną obok wygody i przeznaczenia praktycznego. Tworzący się styl klasy uprzywilejowanej, zostaje narzucony całemu społeczeństwu — bez względu na to czy inne klasy miały zadatki swych własnych stylów (np. u nas t. zw. sztuka ludowa).

---

*) Nawet pozornie „samodzielny" dzisiejszy rzemieślnik jest niewolnikiem udoskonalonego narzędzia. Doszło do tego np. że zrobienie mebla o racjonalnych prostych kształtach kosztuje drożej, niż zrobienie tegoś mebla o kształtach secesyjnie powyginanych. Fabryki, produkując narzędzia dostosowane do wytwarzania w pewnym „guście", uniemożliwiają niekiedy najracjonalniejsze i najbardziej skromne reformy.

Tempo rozwoju nowoczesnego kapitalizmu nie pozwoliło na dostosowanie w sensie artystycznym form wytwarzanych przedmiotów codziennego użytku (mieszkanie, dom, meble, wyroby włókiennicze, talerze, łyżki i t. p. i t. p.) do nowych materjałów, nowych środków technicznych i nowych warunków życia. Ponieważ każdy wytwórca, począwszy od pierwotnego człowieka, stara się nadawać piękną formę, wytworzonym przez siebie, przedmiotom — odbiorca zaś wybiera taki przedmiot, który, poza stroną praktyczną, będzie mu dawał estetyczne zadowolenie — więc i fabrykant rozumiał doniosłość estetycznego „wabika" na rynku. By zdobyć ten „wabik" zastosował metodę najłatwiejszą i co najważniejsze najtańszą. Sięgnął po wzory, które natychmiast można było zużytkować. Wzorów tych dostarczyła przeszłość, oraz współczesna „egzotyczna" sztuka i miejscami krajowy folklor ludowy. Czerpie się więc z tych źródeł pełnemi garściami, nalepia się „estetyczne" ozdóbki na treść zasadniczo nieraz odmienną. Wskrzesza się pseudo-antyk, pseudo-gotyk, robi się pseudo-chińszczyznę, pseudo-ludowość i t. d. i t. d. W ten sposób urabia się gust odbiorcy — i przystosowuje się narzędzia wytwórczości. Wnętrze mieszkalne, począwszy od mieszkań baronów przemysłu, bankierów i t. p. — skończywszy na mieszkaniu drobnego mieszczucha jest kramem, w którym, zależnie od stopnia zamożności jego właściciela gromadzi się chaotycznie i bezplanowo mnóstwo niepotrzebnych drobiazgów. Dla mas pracujących daje się produkt jeszcze lichszy i tandetniejszy — bo tańszy — no i mniej, rzecz oczywista. „Sztukę dla tłumu" reprezentuje reprodukcja o temacie sielankowym, batalistycznym, patrjotycznym lub religijnym przeznaczona dla mieszkań robotników lub lokali, które odwiedzają.

Niewątpliwie na rozwoju sztuk plastycznych w ciągu XIX wieku odbił się charakter klasy, która w tym okresie wszędzie doszła do władzy. Burżuazja europejska wyłania się z tak zwanego „trzeciego stanu" „z ludu" w charakterze nowego elementu uprzywilejowanego politycznie i gospodarczo. Z jednej strony miała „lud", drobnomieszczaństwo i proletarjat, napierające na jej przywileje, z drugiej zaś sformowane już grupy przywilejowe, feudałów do których usiłowała się przyłączyć i po krótkim okresie fermentu i walki przyłączała się pomyślnie. Należy zaś zaznaczyć, iż właściwa wielka burżuazja nigdy nie prowadziła z feudałami walki bezpardonowej.

Ta sytuacja społeczna, to tchórzliwe wcieranie się w szeregi uprzywilejowanych powoduje głęboko parwenjuszowski stosunek wiekiej burżuazji do sztuki i życia *). Typowo parwenjuszowskie jest jej rozmiłowanie się w przeszłości, w „stylach" przeróżnych, modach przebrzmiałych, poszukiwanie piękna w tem co stare, co straciło wartość użytkową i wstydzenie się tych właściwości realnych, użytkowych które się z sobą wnosi. Stąd owe teorje estetyczne stawiające granice między pięknem a użytecznością,— piękne jest to tylko, co nigdy nie służyło lub też obecnie nie służy do użytku (kult starych ruin i t. p.). I nigdy rozdwojenie między tem co „piękne", a co użytkowe nie doszło do tak potwornych rozmiarów. Z jednej strony imitacje przebrzmiałych stylów, z drugiej obrzydliwe murowane baraki, budowane

*) Sorel zwracał uwagę na przedpokojowo-służbowe rysy w literaturze francuskiej XVIII w. Ale i po Wielkiej Rewolucji objawy te wracają z charakterystyczną siłą. Homer burżuazji, Balzak przejawia w swych powieściach dziwny napozór, lokajski kult dla arystokracji, obniżający wprost wartość wielu jego dzieł. Ciekawe objawy nauważyć się tu dadzą w filozofji Comte'a i t. d. i t. d.

bez żadnego względu na hygjenę (domy mieszkalne, lokale fabryczne). Nie idzie tu już zupełnie o ludzi — idzie o maksimum korzyści dla właściciela: budując fabrykę, buduje się kryte pomieszczenia dla maszyn, dla surowców i wyprodukowanych towarów, — niewiele myśli się o ludziach, którzy tam będą pracować. Budując domy mieszkalne nie bierze się pod uwagę elementarnych zasad stworzenia chociażby znośnych warunków dla życia ludzkiego. Typem budownictwa miejskiego staje się kamienica dochodowa, w której każdy metr sześcienny musi dać zysk. Lokale państwowe, biurowe, domy ludzi bogatych — stawia się z pozornym luksusem — gdyż to opłaca się — ściąga nabywcę lub daje powagę reprezentacyjną. Luksus przejawia się przedewszystkiem w oprawie zewnętrznej: gzymsy, kolumny, fryzy i t. p. swą „stylową" pstrokacizną oblepiają front budynków — przyczem kosztują niewiele. Pomieszczenia są lepsze i wygodniejsze. Tu i owdzie zieleń i pewna dbałość o światło *). Wszystkie te pozory bezwzględnie odpadają w budownictwie dzielnic uboższych, w pomieszczeniach dla służby, stróżów, w suterenach i poddaszach — gdzie panują warunki wprost okropne. **).

Wpływ tych stosunków, — charakterystyczne cechy kapitalizmu, psychologja klasy panującej — powiększony został o nieprzystosowanie się artystów do większych żądań. Artysta tkwiący w starych metodach „twórczości" zwłaszcza artysta z własną inicjatywą jest za powolny, aby nadążyć za tempem rozwoju. Bywa też za kosztowny. Jak wyżej zaznaczyliśmy, jeżeli idzie np. o architekturę to strona „estetyczna" pozostaje domeną czystej spekulacji. — Artyście pozostaje na pociechę „sztuka czysta". Nie da się to wszystko zamknąć w ramach „podziału pracy". Artysta odsuwa się coraz bardziej od życia, uprawiając „sztukę czystą", „sztukę samą dla siebie".

Znalazły się i inne przyczyny takiego „oczyszczania" sztuki od pierwiastków ziemskich. Artysta dawnych wieków niemal z reguły pracował dla odbiorcy wiadomego: czy było to miasto, zrzeszenie jakieś, kościół czy też prywatna jednostka. Później ten typ odbiorcy znanego schodzi na drugi plan. Artysta pracuje dla niewiadomego odbiorcy — wysyła swoje dzieło na rynek, na wystawę, do kunsthändlera. Ten nieznany odbiorca nie jest jednak całkowitym anonimem: musi to być człowiek o tyle dobrze sytuowany materjalnie aby mógł sobie kupić dzieło sztuki. To jedyny punkt orjentacyjny — pozatem przewala się rozkiełznany żywioł

*) Kapitalizm w swoim własnym dobrze zrozumianym interesie stwarza niekiedy „dobrodziejstwa", które mogą uchodzić za przejawy społecznego altruizmu i dbałości o wymagania kulturalno-życiowe najszerszych mas. Np. nowa ustawa amerykańska o rozbudowie miast, w której dopatrują się pierwszych kroków na drodze do „urbanizacji miasta" tłumaczy się żądzą zwiększenia dochodów. Pomieszczenia bowiem na dolnych piętrach dzisiejszych drapaczy nieba, ze względu na panujący w nich zupełny mrok (spowodowanych nieproporcjonalną wąskością ulic w stosunku do wielopiętrowych gmachów) nie dawały dochodów w tej wysokości, jaka zaspokoiłaby apetyty kapitalistów. Nie względy więc humanitarne, a poprostu interes dyktuje kapitalizmowi owe posunięcia dające iluzje zdrowych, nowoczesnych tendencyj społecznych w budownictwie.

**) Robotnicze miasta ogrody i kolonje rozbudowane racjonalnie (w Anglji, Austrji, Niemczech, Holandji, Belgji) powstają pod naciskiem żądań proletarjatu i traktować je należy jako jego *zdobycze* konkretne.

konjunktury rynkowej, w którym artysta pogrążony bywa w sposób podobny jak każdy drobny producent wartości luksusowych w dodatku.

Rynek ten był dość pojemny: szybko wzrastająca produkcja nadwartości kosztem mas robotniczych, wytworzyła całe nowe warstwy odbiorców, znawców, — stworzyła grunt dla rozwoju tych nieznanych dotychczas stosunków. Jeżeli dawniej artysta znał odbiorcę — to było również i odwrotnie. Styk ten został zerwany. O ile artysta stoi przed zagadkowym, chaotycznym żywiołem rynku — z różnym stopniem samopoczucia zależnie od przyjęcia, to „konsument" również staje przed zagadką nieznanego zupełnie przejawu „twórczości". Artysta, niezależnie od narzędzi twórczości: poeta, malarz, rzeźbiarz staje w pozie kapłana posiadacza sił tajemniczych *) w stopniu daleko większym niż dotychczas. Zajmuje on potroszę — w stosunku do estetyzującej masy odbiorców — pozycję taką, jaką miał średniowieczny alchemik, — trochę uczony, trochę szarlatan, szerokim zarozumiałym gestem, oddzielający się od tych spraw, w których nie może się czuć „mistrzem" i kapłanem — od spraw których nie może zrozumieć, między innemi sprawy rynku. Tym samym gestem oddziela się od „tłumu".

Tu są źródła indywidualizmu w sztuce (Indywidualizm przez wielkie I naturalnie). Uwydatniają tu się najrozmaitsze składniki. Oprócz wyżej wyszczególnionych przyczyn wchodzi tu w grę i odgrodzenie się od konkurenta — walka o swój kawałek rynku, o swoją rzeszę zasłuchanych i zapatrzonych „niepoświęconych" odbiorców.

Przypomnijmy jeszcze zjawisko tak zwanej cyganerji, stanowiącej w XIX w. nieodłączną zdawałoby się właściwość wszystkich „szczerych" przejawów w sztuce. Był to rodzaj szkoły życiowej, koniecznego przygotowania się, aby być artystą „prawdziwym". Cyganerja miała niewątpliwie znaczenie odspołeczniające w przygotowywaniu czystych artystów.

Życie wielkomiejskie stworzyło niewątpliwie warunki dla takiego właśnie rozumienia zadań sztuki, — przyczyniło się do rozwoju pewnych tendencji. Charakterystyczna dla mieszczanina tęsknota do przyrody, będąca typowym wytworem stosunków wielkomiejskich (brak warunków zdrowotnych, powietrza, słońca i t. d.) — znajduje wyraz w malarstwie pejzażowem w ciszy „martwych natur", w malarstwie rodzajowem. Duszący się w mieście inteligent poszukuje sił „odrodzenia" u źródła pierwotnej tężyzny, „ludu", ludów dzikich, stąd ludowość, egzotyzm, prymitywizm.

Szybkie tętno współczesnego życia, gwałtowność i ostrość zmian w ustosunkowaniu się sił społecznych z jednej strony — z drugiej zaś łatwość szerokiego i względnie łatwego rozpowszechnienia zdobyczy techniki artystycznej (co nieuniknienie bywa połączone z wulgaryzacją) — wszystko to odbija się na szybkości i ostrości przełomów w sztuce. W czasie względnie krótkim zachodzi szereg przełomów w malarstwie: klasycyzm, romantyzm, naturalizm, impresjonizm. W wieku XX zaś zmiany te przybierają tempo poprostu karuzelowe.

Pozostaje to w ścisłym związku z postępami techniki. Zapotrzebowanie na portret, pejzaż, malarstwo historyczne i batalistyczne, na ilustrację aktualną i t. d. pokrywa fotografja i kino, które są bezkonkurencyjne w dokładności, szybkości i taniości w stosunku do pracy artysty zadawalniającej dawniej te zapotrzebowania. Artyście usuwa się grunt pod no-

*) Taką samą pozę miał średniowieczny majsterek — „mistrz" cechu.

gami, wymykają się całe dziedziny pracy. Pozostają zagadnienia formalne — w które zagłębia się coraz bardziej.

Już impresjonizm, pierwszy z kierunków zrodzonych w „czystej" atmosferze burżuazyjnej — wprowadza do sztuki zagadnienie analizy światła. Później następuje okres zachwytu nad maszyną. Zamiast wyrażania wątpliwej wartości osobistych nastrojów, wypowiadania ubożuchnej zresztą treści „duszy" u artystycznych osobników, niedowarzonych, rozgoryczonych, nie mających niejednokrotnie choćby skromnych wiadomości ogólnych, następuje reakcja: podziw nad cudami techniki (krótkotrwały zresztą).*). Praca nad zagadnieniami formalnemi postępuje naprzód: plastyka wyzwala się z pod supremacji naturalizmu, anegdoty literackiej i t. p. Następuje okres zbiorowego poszukiwania form, laboratoryjności metody pracy — dążenie do budowy dzieła sztuki samego dla siebie — nie wyrażającego nic, istniejącego absolutnie samowystarczalnie **).

Malarstwo stalugowe objektywnie stało się luksusem i dodajmy luksusem niesłychanie spospolitowanym rzuconym na rynek wystawowy, który daje z czasem rezultaty bardzo nikłe. Wystawę bowiem, dostępną tylko w pewnych oznaczonych terminach i miejscach — dystansuje reprodukcja i artykuł w piśmie.

Jak to już wyżej zaznaczyliśmy, artysta egzystencję swą zawsze wiązał i wiązać musiał z warstwami posiadającemi, przez które traktowany był różnie, naogół jednak jako naddatek kultury, spełniający funkcję niebardzo potrzebną — czasem szanowną a niekiedy wprost śmieszną. Skazany na uprawianie sztuki samej dla siebie, sztuki czystej, artysta żył jednak i działał w „społeczeństwie" (rozumianem jako sfery dobrze sytuowane materjalnie, a co za tem idzie i kulturalnie). Artysta więc w pracy swej musi dawać wyraz zainteresowaniom swej klijenteli. Nie wyłącza to naturalnie faktu, że stosunek poszczególnych jednostek do tych spraw mógł być inny. Ale tu idzie właśnie o artystów jako o grupę społeczną.

Naturalnie nie jest to wcale przypadek, że przełom w ustosunkowaniu się artystów do zagadnień społecznych nastąpił równolegle z kryzysem ideologicznym i technicznym w sztuce. Wyrażają się tu tendencje te same co w innych dziedzinach współczesnego życia. Postępy maszynizacji, rozwój techniczny doprowadzają do absurdu i wywracają dotychczasowe sposoby działania i organizacji społeczeństwa. Rozwój techniczny przewyższa moc ram organizacyjnych dzisiejszego społeczeństwa, stąd absurdalne sprzeczności na każdym kroku zarówno w ideologji jak i w praktyce codziennej.

Artysta nowoczesny pozornie w oderwaniu (biorąc pod uwagę jego

*) Przemiany ideologiczne w sztukach plastycznych, oraz wykazanie wpływu ideologji burżuazyjnej na sztukę współczesną, omówimy w artykułach poświęconych kinu i reklamie — które to najlepiej ideologję tę reprezentują.

**) W nawale założeń formalnych decydująco zaważyły zagadnienia *materjału*.

Artysta zastanawiając się nad konstrukcyjnemi właściwościami materjału, nad różnorodnością cech powierzchni danego materjału w zależności od obrobienia, nad swoistemi właściwościami materjału w reagowaniu na światło, i t. d. i t. d. uświadomił sobie iż należy *uzależniać* charakter tworzonej rzeczy od użytego materjału. Zagadnienie materjału (nie traktowane fetyszystycznie jak u kubistów lub suprematystów) wysunęło zagadnienie użytkowych wartości dzieła sztuki — które to zagadnienie stało się punktem zwrotnym dla części nowoczesnych artystów.

sytuację społeczną, o której wyżej mówiliśmy), bez jasnego uświadomienia sobie tych sprzeczności szedł naogół drogą poszukiwań formalnych, drogą wnoszenia nowych wartości do dorobku poprzednich pokoleń. Mając dość czasu (brak doraźnego zastosowania) rozwija zagadnienia formalne i poszukuje w nich sensu tego co robi. Ma on właściwie przed sobą drogę już utartą: iść po linji najmniejszego oporu — zaspakajania gustów ludzi, którzy nie mając czasu na rozmyślanie nad problemami sztuki, posiadają jednak w ręku środki materjalne zapewnienia egzystencji artysty. Nie jest to, rzecz naturalna, droga dla natur ambitniejszych, bogaciej uposażonych — może sumienniejszych. Ludzie ci, buntują się, wyłamują z ramek ustalonych, przeprowadzają aż do końca założenia eksperymentu formalnego, doprowadzając tem samem do absurdu fikcję „sztuki dla sztuki", sztuki „czystej". Bezinteresowna (w sensie zastosowania) praca nad zagadnieniami formalnemi (kubizm, futuryzm, suprematyzm i in.), zagłębianie się w nowe materjały, uświadomienie sobie w ten sposób nowych metod produkcji, uzależnienie charakteru twórczości od użytego materjału (tak, bo i to było niekiedy tajemnicą) wszystko to odsłaniało całą potworną fikcję zawartą w hasłach „sztuki czystej".

Uświadomienie sobie faktu, że sztuka XIX w. była właściwie bez życiowego zastosowania, przebija się w takich nieokreślonych zresztą hasłach, wysuwanych w ostatnich latach kilkunastu przez artystów; „sztuka na ulicę", „sztuka dla wszystkich". Hasła te głoszone przez tak zw. nową sztukę łatwiej było wygłosić, niż w czyn wprowadzić. Zdemoralizowane przez dotychczasową praktykę środowisko konsumentów, nie widziało w tem nic innego ponad niewinne skądinąd, poszukiwanie „nowego dreszczu" w najlepszym razie odbicie pewnych fermentów, nurtujących sfery inteligencji. Co gorsza i co odjęło wartość tym hasłom, że w ten właśnie sposób rozumiała je znaczna część artystów. Świadczą o tem awantury, któremi futuryści popisywali się w kołach snobistycznych konsumentów. Istota konfliktu została zaciemniona i długo musiała pozostać niezrozumiana.

Przyczyniał się do tego brak uwiązania społecznego. Artysta, pisarz, wogóle intelektualista, (przeszedłszy przez specjalne dodatkowe wychowanie o którem mówiliśmy) przyzwyczaił się wysyłać na zagadkowy rynek „czystą sztukę", „czystą poezję", „czystą myśl" i wogóle tylko czysty towar kulturalny. Ale ten towar kulturalny służył tylko ograniczonej ilości odbiorców. Szło to jako tako póki stosunki dotychczasowe pozostawały bez zmiany. Wojna i kryzys gospodarczy, będący jej wynikiem, wyniszczyły drobną i średnią burżuazję, inteligencję miejską, będącą główną odbiorczynią bieżącej produkcji artystycznej. (Wielka burżuazja, magnaci przemysłowi i ziemscy, kompletowali zbiory przeważnie dziełami starych, nieżyjących artystów o ustalonej renomie). Rynek zwęził się ogromnie.

Wysunął się i z biegiem coraz bardziej zaznaczać będzie swą obecność nowy odbiorca — proletarjat. Ale ten odbiorca żąda określonego produktu — nie chce „czystego" towaru, żąda wartości użytkowych. Zdezorjentowany dotychczasowym chaosem nie określa swych żądań dostatecznie jasno, tem niemniej orjentuje się instynktem, czego mu trzeba. Należy podkreślić te słowa: *orjentuje się instynktem*. Kształtowanie się świadomości nowoczesnego proletarjatu jest procesem jedynym w dziejach — o przebiegu ogromnie ciężkim i powikłanym przeróżnemi wpływami. W dziedzinie politycznej dążenia klasy robotniczej, z natury rzeczy, przejawiły się w sposób określony z powodu ostrej konieczności przeciw-

stawienia się klasom panującym. W dziedzinie sztuki, jak i w dziedzinie wielu spraw kultury, takiej ostrej konieczności nie było. Stąd też panuje tu chaos i bezprogramowość.

Dzieje się to nietylko dlatego, że przewagę ma i długo jeszcze będzie miała doraźna walka polityczna, którą zaabsorbowane są wszystkie niemal siły klasy robotniczej. Trzeba tu wziąć pod uwagę, że przodujące żywioły robotnicze wzrastały, wychowywały się w ramach kultury burżuazyjnej i nieraz uważają produkty tej kultury za zjawiska szczytowe, których prześcignąć nie sposób. Krytycyzm ostry i głęboko sięgający, jeśli idzie o burżuazyjną politykę i ekonomję — zanika, przestaje należycie określać zjawiska, gdy wchodzi na teren kultury burżuazyjnej, na teren sztuki, literatury burżuazyjnej. Jednem słowem, rewolucyjność w polityce łączy się często z absolutnem zburżuazyjnieniem w zakresie spraw kultury. Stąd pochodzą tendencje, które możnaby określić jako ekspansję kulturalno-etykietkową. To znaczy, że na dany typowo burżuazyjny produkt usiłuje się nalepić etykietkę proletarjacką, w postaci kilku hasełek, jakiegoś ogólnikowego wezwania, czy tendencji. Produkty, tego rodzaju zwłaszcza, o ile robione są na zamówienie, łączą w sobie burżuazyjne suggestje wewnętrzne z tandetnością wykonania. Zupełnie serjo można spotkać wśród działaczy proletarjackich ludzi, w mózgach których proletarjackość nieuniknienie łączy się z tandetnością.

Mówiąc stylem kwiecistym, możnaby te zjawiska określić jako pianę nieczystą, nadpływającej proletarjackiej fali. I dlatego w sprawach tych należy się zdać raczej na instynkt masy, niż dotychczasowe rozumowane teorje w tym duchu, trącące nieuleczalnem mieszczaństwem swych twórców. Proletarjatowi potrzeba sztuki, nie jako sztukateryjnej ozdóbki odświętnej, ale sztuki na codzień. Musi zaginąć ów rozdział będący wynikiem parwenjuszowskiego wstydu burżuazji — rozdział produkcji od życia, i spraw kultury, rozdział pociągający za sobą zfetyszyzowanie obłudne wszystkich przejawów działalności człowieka, a zarazem szereg potwornych kłamstw, oblepiających wszystko, począwszy od giełdy, instytucji rządowych i demokracji parlamentarnej, a skończywszy na najdrobniejszych, najcodzienniejszych sprawach. To musi zaniknąć, jak musiało zaniknąć typowe kłamstwo kapitalistycznego świata: sztuki samej dla siebie. Zaniknąć musi nietylko w teorji — bo do niego dziś mało kto się przyznaje — ale i w praktyce.

Artysta zaczął myśleć. Uświadomił sobie dokładnie nicość swego dotychczasowego stanowiska społecznego. Artysta wyłamuje się z ram dzisiejszego ustroju — chce i szuka praktycznego celu, praktycznego zastosowania dla swej działalności. Nie chce być pustym „ornamentem" społeczeństwa — chce współdziałać w organizacji życia. Tego wszystkiego ustrój kapitalistyczny mu nie da i dać nie może. Nawet tam gdzie widoki takiej pracy napozór otwiera, okazują się one złudnemi. Tam nawet gdzie egoizm jednostek, podporządkowujący miljony swej woli, zdaje się odchodzić na drugi plan, zawsze okazuje się to sprawą tchórzliwego kompromisu — opuszczeniem pewnych eksponowanych pozycji, by tem pewniej bronić dalszych. Tylko nowy ustrój społeczny umożliwi wykorzystanie wszystkich możliwości postępu technicznego, zduszonych lub opacznie wyzyskiwanych przez dzisiejszych panów świata i umożliwi powstanie nowych warunków dla tej formy działalności człowieka, którą nazywamy sztuką.

SCENA



ROBOTNICZA w ŁODZI

WITOLD WANDURSKI

Niezbędne zastrzeżenia — liryczne i rzeczowe

Łatwo pisać ostre „krytykuły" o więdnącej sztuce burżuazyjnej. Trudniej już dodłubywać się analizą objektywną do korzeni klasowych nieciekawej produkcji artystycznej, zasilającej dzisiejszy rynek polski. Ale prawdziwe trudności zaczynają się piętrzyć dopiero wówczas, gdy uwiądowi miłościwie nam panującej sztuki mieszczańskiej usiłuje się przeciwstawić kiełkujące przejawy nowej twórczości — twórczości proletarjackiej. Pomijamy narazie zasadnicze pytanie: czy — i o ile — możliwy jest rozwój sztuki proletarjackiej w ustroju kapitalistycznym? Wyniki *formalne* są tu jeszcze zbyt nikłe i technicznie niedoskonałe. Nowy zaczyn twórczy przejawia się raczej w odrębnem podejściu do zadań sztuki, w organizacji samego procesu twórczości, w poszukiwaniu nowych technicznych sposobów wzmocnionej suggestji, bezpośredniego oddziaływania na odbiorcę. Jeżeli burżuazja *przed* dojściem do władzy stworzyła już wartościowe dzieła własnej sztuki — Molier i Beaumarchais we Francji, Fr. Schiller w Niemczech — to dlatego, że nadługo przed rewolucją miała już zapewnione fundamenty gospodarcze swej ekspansji, a więc i możność technicznego opanowania sztuki i literatury. Nowa ideologja w sztuce mieszczańskiej miała znacznie ułatwione zadanie. Proletarjat musi znosić jarzmo podwójnego ucisku: politycznego i ekonomicznego.

W ramach ustroju kapitalistycznego — a tem bardziej przy stosowaniu dzikiej „racjonalizacji pracy", popieranej przez bezrobocie w Polsce — jakieś 95% energji robotnika zużytkowuje się na ciężką walkę o byt. Pozostałe 5% pochłania wysiłek organizacyjny, obrona interesów klasowych, wypracowanie ideologji... Zaledwie mały odsetek procentu może być zużyty — i to tylko z pośród najodporniejszej awangardy młodzieży robotni-

czej — na twórczość artystyczną. Twórczość ta wogóle jest przewyżką, luksusem, możliwym dopiero wówczas, gdy najistotniejsze potrzeby zostały już zaspokojone.

Klasowo uświadomiony robotnik wielkiego przemysłu — a taki tylko może tworzyć sztukę proletarjacką — nawykł do form społecznych wszelkiego wysiłku, myślowego i mięśniowego. Dlatego teatr, z natury swej sztuka gromadzka, odpowiada najbardziej jego potrzebom. Zresztą, ten rodzaj bezpośredniego wyładowania nagromadzonych w podświadomości a nie zrealizowanych jeszcze w życiu pragnień i dążeń, jest jedynie możliwą w obecnych warunkach formą twórczości proletarjackiej. Pozatem, teatralny aparat ułatwia nadawanie produkowanych przez twórcę-aktora wrażeń bezpośrednio odbiorcy-widzowi. Tem się częściowo tłumaczy samorzutne powstawanie licznych scen robotniczych na terenie Polski: w Łodzi, Warszawie, Kaliszu, Rzeszowie, Wilnie... Łódzka Scena Robotnicza, walcząca o swe istnienie bez przerwy już od lat czterech, zdobyła największe wyrobienie techniczne i ideologiczne. Fatalne warunki pół-legalnego istnienia Sceny Robotniczej po wyrzuceniu jej z lokalu O. K. Z. Z. przez TUR w roku 1925, konieczność urządzania dorywczych tylko widowisk w ciasnych lokalach związkowych, pozbawionych nie tylko sceny lub estrady, lecz często nawet światła elektrycznego, systematyczne represje policyjne i bojkot prasy burżuazyjnej — wszystko to sprawiło, że praca zespołu proletarjackiego wyrzucona została za nawias publicznego życia kulturalnego i pozbawiona niezbędnej, jak powietrze, krytyki rzeczowej. Jako członek Sceny Robotniczej, związany z zespołem od pierwszych lat jego istnienia, a od dwuch lat jego kierownik i reżyser — nie mogę — z braku perspektywy — rościć pretensji do objektywnej oceny naszego dorobku artystycznego. Ale doświadczenie, zdobyte w ciągu czterech lat wspólnych walk i pracy, pozwala mi podzielić się z czytelnikami „Dźwigni" garścią spostrzeżeń i uwag, które, zdaniem mojem, rzucają pewne światło na podstawowe zagadnienia teatru proletarjackiego, jego cele, środki wyrazu artystycznego oraz drogi rozwoju, możliwe do przebycia jeszcze w ramach ustroju kapitalistycznego.

Aktor-widz

Od początku swego istnienia Scena Robotnicza czuwała nad tem, by zachować jaknajbliższą łączność z widzem proletarjackim. Członków rekrutowało się w miarę możności z pośród robotników przemysłu i rzemieślników, na bardzo szerokich podstawach bezpartyjności. Próby przez długi czas odbywały się publicznie w sali okręgowej komisji klasowych związków zawodowych. Zarządy, wyłaniane perjodycznie przez zespół, miały za zadanie przestrzeganie linji proletarjackiej w repertuarze i sposobach gry. „Amatorstwo" i żądanie dopuszczenia każdego do objęcia roli przestrzegane było świadomie. Upór zarządów pod tym względem był zdrowym objawem instynktu klasowego, chroniącym zespół proletarjacki od zalewu drobnomieszczańskiego.

Żywiołowe dążenie do zapewnienia sobie własnego aktora, który reprezentuje interes klasowy wyłaniającej go grupy widzów jest cechą znamienną narodzin i rozkwitu wielkich epok teatralnych. Klasyczny teatr grecki służył ideologji rycerstwa ateńskiego i aż do Eurypidesa trzymał się mocno ustalonych przez to rycerstwo kanonów. Komisja obywatelska wybierała nietylko repertuar, ale zarazem i wykonawców z pośród przy-

szłych widzów. Swoi grali bezinteresownie dla swoich, wolni dla wolnych. Niewolnicy nie mieli wówczas prawa wstępu do teatru. Później, kiedy rozwijające się handlowo Ateny wysunęły na miejsce arystokracji — demokrację mieszczańską, szlacheckie kanony tragedji wyrugowuje komedja obyczajowa, dawnego zaś „honorowego" aktora zastępuje nowy aktor — płatny, często wyzwoleniec lub rzemieślnik. Teatr zarazem staje się dostępny dla widzów szerszych — dla niewolników i biedoty miejskiej. Odbija się to zarazem na repertuarze, w którym niemałą rolę odgrywają już typy niewolników i prostytutek ulicznych. Arystokratyczna tragedja „wyradza" się stopniowo w satyryczną farsę uliczną i w pantomimę, które dochodzą do szczytu rozwoju w cezarystycznym Rzymie. — *Widz w świecie starożytnym dobierał sobie aktora, regulował jego role i sposób gry i urabiał repertuar według swoich potrzeb.*

To samo — chociaż w innym układzie sił społecznych — miało miejsce w rozwoju teatru średniowiecznego. Misterja i mirakle, potężne narzędzia propagandy kościelnej, obsługiwane były pierwotnie wyłącznie przez kler. Z chwilą, *gdy do przedstawień passyjnych wtargnął nowy aktor — zaczęła się „wypaczać" ideologja teatru średniowiecznego.* Zamożne mieszczaństwo zachowało dla siebie przywilej obsady „szlachetnych" ról. „Podłe" role djabłów i żołdaków powierzano biedocie wędrownej, związanej wspólną nędzą z dołami społeczeństwa średniowiecznego — t. zw. wesołkom, skoczkom i frantom. Dopuszczenie „dołów" do ról misteryjnych miało fatalny dla ideologji kościoła skutek. Biedota miejska skorzystała sprytnie z odrębnego przywileju ról djabłów, nieobjętych tekstem i wprowadziła wszelkiego rodzaju „diableries", czyli improwizowane wypady satyryczne przeciwko klerowi i możnym. Z tych właśnie improwizowanych wstawek satyrycznych — intermedjów i interludjów — rozwinęła się „komedja rybałtowska", uprawiana i w Polsce 16-go wieku z talentem przez t. zw. rybałtów, czyli sproletaryzowanych przez reformę szkolnictwa kościelnego bezrobotnych nauczycieli ludowych [1]). Komedja jarmarczna, z której powstał teatr mieszczański pierwszego okresu twórczości Moliera, oraz teatr urządzany w szynkowniach i zajazdach przez Szekspira i jego współczesnych — pozostawał w ścisłej łączności z widzem masowym, aż do 17-go wieku włącznie. Bogata burżuazja włoska (dom bankierski Medyceuszów, dorobkiewicze Sforza), a wślad za nią burżuazja francuska wzorowała swój teatr na zamkniętych teatrach dworskich, które rozwinęły się z sal balowych, przystosowanych do widowisk baletowych i operowych. Od Francji cała burżuazja europejska przejęła ten typ arystokratycznego teatru dworskiego, który przystosowała do swego użytku w ten sposób, że zrobiła zeń przedmiot eksploatacji. Dawny *żywiołowy proces oddziaływania widza na repertuar przez aktora został „demokratycznie"* — i automatycznie — *uregulowany siłą pieniądza.* Że zaś w kalkulacjach dyrektorów tanie miejsca na galerji i „jaskółce" mało wchodziły w rachubę — *szerokie masy wielkomiejskie zostały na sto lat pozbawione odpowiadającego ich istotnym potrzebom teatru.*

Ten pobieżny — i z konieczności schematyczny — przegląd głównych etapów rozwoju teatru z klasowego punktu widzenia pozwala wysnuć kilka

[1]) O rewolucyjnych tendencjach komedjantów wędrownych patrz szkic mój „Starodawna komedja jarmarczna" w miesięczniku „Scena Polska", Nr. 7—12, Warszawa, grudzień 1923.

wniosków, rzucających światło na drogi powstania i pierwszy etap rozwoju teatru proletarjackiego. Zwraca tu uwagę przedewszystkiem fakt, że w okresach przejściowych rozwoju historycznego, kiedy klasa panująca zaczyna tracić wpływy w masach, a nowa klasa, jeszcze nie uświadamiająca sobie konkretnie własnych zadań, zdobywa pewną wagę w układzie sił społecznych — w tych okresach przejściowych *nowy widz oddziaływa na teatr nie przez zmianę repertuaru, lecz przez wprowadzenie do narzuconych mu sztuk własnego aktora*, który „wypacza" tendencje teatru w kierunku potrzeb, wyłaniającego go ze swego środowiska, widza. Rzecz charakterystyczna, że *„wypaczenie" ideologiczne idzie zawsze po linji parodji, szarży, karykatury:* śmiech jest tu jedyną skuteczną bronią rewolucyjną, zapomocą której nowy widz przez nowego aktora nie tylko niszczy obowiązującą dotychczas ideologję, ale i zdobywa teatr dla siebie. *Aktor, reprezentujący dążności klasowe widza* — nie zaś autor-dramaturg — *jest siłą decydującą o charakterze danego teatru.* Dramaturg zjawia się znacznie później — gdy już aparat teatralny został faktycznie opanowany przez nowego widza. Plaut, np. nie mógłby wprowadzić na scenę typu niewolnika, gdyby uprzednio nowy widz nie wywalczył sobie prawa do regulowania repertuaru. Tak samo Szekspir, wprowadzający na scenę ludzi „podłych" — grabarzy, tkaczy i in. rzemieślników. Zresztą, dobry aktor potrafił być — w okresach rozkwitu teatru — i dobrym autorem. Przykładami mogą służyć—Ajschylos, Menander, Plaut, Moljer, Lope de Rueda, Szekspir, Charlie Chaplin... Obchodzili się oni jakoś bez szkół dramatycznych, w których dzisiejsza burżuazja hoduje na własny użytek różnych „redutowych" wymoczków.

W zastosowaniu do Łódzkiej Sceny Robotniczej niemal wszystkie powyższe uwagi pozostają w sile. „Wypaczenie" po mieszczańsku ciężkawych „Tkaczy" Hauptmana — i to wypaczenie w stylu typowym dla „diableries" średniowiecznych „wesołków" — miało miejsce na jednym z pierwszych publicznych występów proletarjackiego zespołu w lipcu 1923 r., wobec wypełnionej po brzegi wyłącznie przez strajkujących włókniarzy sali. Wykonawcy ról ciemiężców — fabrykanta Drajcygera, żandarmów i t. p. — zrobili z tych figur potwornie-karykaturalne groteski, ku wielkiej uciesze proletarjackich widzów. Łączność pomiędzy rozbawionym aktorem a wojowniczo usposobionym widzem była tu zupełna *).

Łączność była — ale nie było sztuki, nie było teatru... Zespół długo nie chciał się z tem zgodzić. Bo — jakże? Robotnicy grali „po swojemu" dla robotników i mieli u tej swojej publiczności powodzenie... Gdyby jakość teatru proletarjackiego mierzyć tylko takiem powodzeniem (opartem w znacznej mierze na serdecznej pobłażliwości widza proletarjackiego dla *swojego* aktora — oraz, jak w danym wypadku, na wyłącznie pomyślnej konjunkturze strajkowej) — należałoby pójść po linji lichego drobnomieszczańskiego repertuaru, w rodzaju „Królowej przedmieścia" i „Icka zapieczętowanego", uprawianego przez „robotnicze" teatry „popularne".

*) Przedstawienie to miało moc defektów. Role robotników, np., recytowane były monotonnie, bez wyrazu. Dziady kościelne — nie zrewoltowani tkacze! — Ale było dużo rzeczy ciekawych nawet w defektach. Szczegółowe sprawozdanie z tego wieczoru, jak również informacje o powstaniu i pierwszych krokach łódzkiego zespołu proletarjackiego znajdzie czytelnik w art. Wis-kiego „Scena Robotnicza w Łodzi", tygodnik „Nowa Kultura" Nr. 4 z dnia 15 sierpnia 1923 r.

Proletarjat skazany jest w ustroju burżuazyjnym nie tylko na konsumcję wszelkiego rodzaju „kawy Franck'a" z surogatów cykorji i t. p. „blutwusztów" z psiego mięsa — ale i na takież wyroby „estetyczne", w rodzaju groszowych krawatów, mydełek ze „słodkiemi" główkami i milusich pocztówek „z powinszowaniem". Zatrucie odpadkami kultury burżuazyjnej niszczy tak samo psychikę proletarjusza, w którym wyrabia się materjał podatny na drobnomieszczanina — jak organizm robotniczy zatruwają okropne surogaty, sprzedawane „na krydkę" w sklepiku. Jeżeli więc pierwotnie zdawało się członkom Sceny Robotniczej, że wystarczy zagrać sztukę, która „nie przeczy ideologji proletarjatu", a jak ją zagrać, mniejsza, byle „po-swojemu, po-proletarjacku" — to później zespół przekonał się, że *zachowując narzucone mu przez mieszczaństwo formy teatralne* — przeważnie wzorowane na przedstawieniach „imieninowych" — *przemyca się pod pokrywą tej obojętnej rzekomo formy wcale nie obojętną dla proletarjatu walczącego ideologję mieszczańską* — lub, co gorsza, plewy, odpadki, dawno już przez burżuazję wyrzucone na śmietnik. „Powodzenie" więc, zdobyte tanim kosztem przez powierzchowne tylko zadowolenie potrzeby widza w śmiechu — bez pogłębienia tego śmiechu — może grozić nietyle wypaczeniem tendencji odgrywanej sztuki, co wypaczeniem ideologji proletarjackiej. Twórczy teatr proletarjacki *nie może odbijać gustów* nieuświadomionego jeszcze klasowo proletarjatu, w Łodzi powojennej niedawno oderwanego od wsi, *lecz musi budzić w podświadomych głębinach ukryte dążenia i pragnienia oraz organizować je według ideologji proletarjatu walczącego.* Bo wszelki teatr żywy nie jest zwierciadłem życia, lecz szkłem powiększającem — albo raczej radio-odbiornikiem, który chwyta niewidoczne fale i przesyła je widzowi przez aktora, jak przez głośnik.

W miarę jak zespół Sceny robotniczej uświadamiał sobie ciążące na nim obowiązki wobec zatrutego odpadkami kultury burżuazyjnej widza proletarjackiego — wzrastała wśród członków potrzeba opanowania techniki sztuki aktorskiej. W drugim roku istnienia sceny zapanowała nawet tendencja do przejścia na stopę „zawodową". Ówczesny kierownik Sceny, młody i energiczny reżyser Maksymiljan Szacki, dążył wszelkiemi siłami do wprowadzenia tej „zawodowości" i przyczynił się do wyrobienia technicznego członków zespołu. Lecz propagowana przez niego „zawodowość" miała tę ujemną stronę, iż pchała zespół proletarjacki w kierunku istniejących już teatrów „popularnych" typu drobnomieszczańskiego. Odrywało to Scenę Robotniczą od mas i pozbawiało ją odrębnej ideologji proletarjackiej, wywołując ustawiczne scysje zarządu z kierownikiem — co skończyło się wreszcie ustąpieniem kierownika.

Wkrótce potem odpadła część niezdecydowanych, drobnomieszczańsko nastawionych, członków zespołu. Kilku zwolenników „zawodowości" przedostało się nawet do Teatru Miejskiego, gdzie dają im czasem rólki policjantów i lokajów. Pozostałe jądro proletarjackie, uzupełnione przez dopływ nowych członków, wzmocniło się organizacyjnie i skrystalizowało swe poglądy. Podstawowe założenia i konieczność „amatorstwa" oraz niezbędność jaknajściślejszej łączności z widzem proletarjackim — pozostały w mocy. Formułę: „aktor-widz" pojmuje się obecnie w Scenie robotniczej w ten sposób, że *aktor, reprezentując w sztuce ideologję i interes klasowy proletarjatu, nie może się odrywać od produkcji, przeciwnie, powinien w jaknajściślejszym kontakcie z życiem robotniczem* i związać się w ten lub inny sposób z ruchem proletarjackim. Aby wydobyć w twórczości swej

pierwiastki emocjonujące artystycznie i zarazić niemi widza — *aktor-robotnik musi wyrobić w sobie sprawność techniczną i wynaleźć takie formy wyrazu scenicznego, które bezpośrednio docierają do najistotniejszych głębin widza proletarjackiego* i odpowiadają jego kulturalnym potrzebom.

Organizacja pracy zespołu

Warunki pracy zarobkowej zmuszają robotnika przemysłu do karności organizacyjnej. Organizacja, jako zasada główna ruchu robotniczego, stanowi jego potęgę. Dlatego wszelką pracę kulturalną stara się robotnik ująć w ramki organizacyjne. Scena Robotnicza od samego początku poszła tą drogą. Skład klasowy zespołu ułatwiał zadanie. Według danych z roku ubiegłego, skład ten przedstawia się w przybliżeniu tak:

Mężczyźni:	Robotnicy przemysłu (włók., skórz., budowl., szklan., metal., drzew.)	ok. 80%
	Technicy (elektromonterzy, technicy dentystyczni i t. p.)	„ 7%
	Pracownicy biurowi	„ 13%
Kobiety:	Robotnice przemysłu (dzianego, rękaw., pończoszarki, papiern.)	„ 52%
	Pracownice biurowe	„ 8%
	Inne zawody (nauczycielki, prac. sklepowe, dozorczynie)	„ 40%

W pierwszym roku istnienia Sceny Robotniczej udział procentowy robotników i robotnic przemysłu był znacznie większy. Tłómaczy się to szeregiem przyczyn. Naogół warunki pracy zarobkowej w r. 1923 były lepsze, co pozwalało robotnikowi poświęcić wolny czas rozrywkom kulturalnym — a Scenę traktował wówczas zespół jako rozrywkę; członkowie przychodzili na próby dorywczo. „Racjonalizacja pracy", zmuszająca robotników-włókniarzy do 14-godzinnej nieraz pracy i do pracy nocnej — wyszarpnęła z zespołu szereg dzielnych i wyrobionych członków. Pozatem, przejście od dorywczej, niechlujnie „amatorskiej" pracy do systematycznych prób i ćwiczeń teatralnych sprawiało wiele trudności, zajętym pracą zarobkową i obarczonym rodzinami, członkom. Tylko najzdolniejsi i najbardziej oddani sprawie teatru robotniczego wytrzymali próbę na cierpliwość — i w ten sposób nastąpił naturalny dobór sił aktorskich. Wielka ilość „luźnych" członków pierwszego okresu znacznie zeszczuplała, przez co Scena Robotnicza straciła nieco na „masowości". Zato „ustabilizowany" zespół, liczący obecnie około 20 członków (wraz z kandydatami) — zyskał na spoistości, jednolitości i wyrobieniu teatralnem.

Organizacja pracy zespołu przechodzi trzy różne etapy rozwoju. Pierwszy etap charakteryzuje największa samodzielność zespołu, kierowanego przez zarządy, największa ruchliwość, największa ilość przedstawień. Ilość tu jednak nie przechodziła w jakość. Metody pracy przeniesiono żywcem ze związków zawodowych. Urządzano częste zebrania ogólne, na których się kłócono zawzięcie o istotne i mniej istotne sprawy. Zarządy odbywały częste posiedzenia, skrupulatnie protokółowane. Cała energja zarządów skierowana była wówczas na to, by grać jaknajczęściej. Reżyser ówczesny, p. Tadeusz Leszczyc, sumienny i energiczny aktor zawodowy, niebardzo orjentował się w potrzebach istotnych widza proletarjackiego. Przygotował np. „Tkaczy" — a potem... „Z dobrego serca" Rydla. Zarząd

zresztą zorjentował się po premjerze i na żądanie zespołu, karmelka tego nie pokazywano już więcej widzom. Jako tako zmontowane po 4 — 5 próbach „przedstawienia" przypominały w najlepszym razie „popisy" w szkołach powszechnych. O zdobycie własnego inwentarza — dekoracji, kostjumów, rekwizytów — zespół wówczas nie dbał.

Dla drugiego etapu rozwoju Sceny Robotniczej znamienne jest, jak już wspomniałem, ciążenie ku „zawodowości". Reżyser „podciągnął" zespół. Próby odbywały się bardzo regularnie, we wzorowym porządku. Scena Robotnicza zdobyła nietylko jaki taki komplet kostjumów i uproszczonych dekoracji parawanowych, zastosowanych po objazdów, ale nawet otrzymała na czas pewien stały lokal. Wybudowano tu wspólnemi siłami scenę rozbieraną (bez gwoździ! na wypadek wyrzucenia co się wkrótce sprawdziło). Scena Robotnicza rozwijała się szybko, robiła niezłe obroty kasowe, z których pokrywano wydatki na kierownictwo i inwestycje. Rozwój Sceny zyskując poparcie mas robotniczych, zaniepokoił władze policyjne. Lokal uznano za nieodpowiedni „ze względu na bezpieczeństwo publiczne" i teatr zlikwidowano.

W trzecim etapie, zapoczątkowanym w kilka miesięcy po rozgromie i trwającym dotychczas, skompletowany szybko z rozbitków zespół proletarjacki zmuszony był mimowoli przystosować się do nowych ciężkich warunków pracy i zrewidować dotychczasowe wyniki działalności. Znaczną część pokaźnego już inwentarza udało się uratować i przewieść do lokalu prowizorycznego, udzielonego Scenie Robotniczej gościnnie przez jeden ze związków klasowych. Ciasny ten i wilgotny, pozbawiony do niedawna światła elektrycznego, lokal można było wyzyskać tylko dla prób, oraz jako warsztat, w którym dokonywa się zestawienie przeróbek starego inwentarza na nową modłę, przystosowaną do lotnych przedstawień w pierwszej lepszej sali związkowej lub zabawowej. Nowe warunki zmusiły do radykalnej zmiany techniki teatralnej — zarówno w kierunku zredukowania t. zw. dekoracji do niezbędnych tylko rzeczy, zaznaczających miejsce akcji, jak i w dążeniu do precyzji i wyrazistości zdecydowanych „chwytów" aktorskich, w skondensowanej formie podających widzowi udramatyzowaną ideologję proletarjatu. Wobec trudności urządzania publicznych występów — praca zespołu mimowoli poszła po linji zamkniętego „studio" teatralnego. Próby odbywają się mozolnie i długo. Jedną krótką rzecz ujmuje się reżysersko i aktorsko rozmaicie — potem sprawdza się wyniki pracy na widzu i dyskutuje na temat, co *dociera, a co nie dociera do widza i jak ten widz proletarjacki reaguje na formy gry i inscenizacji* — poczem rzecz znów idzie na warsztat i przerabia się ją gruntownie. Ponieważ podstawowe zasady ideologji udało się już całkowicie uzgodnić — usunęło się przez to tarcia „zasadnicze" pomiędzy kierownikiem, a zespołem. Zarazem jednak brak pola do szerokiej ekspansji zewnętrznej wpłynął ujemnie na inicjatywę tak ruchliwych w pierwszym okresie zarządów, wywołując — zrozumiałe zresztą i może słuszne — utyskiwania na wypaczanie pierwotnej — „masowej" — linji pracy Sceny Robotniczej, pozbawionej obecnie szerokiego oddziaływania na widza w masie, tego widza, na którym Scenie Robotniczej zależy przedewszystkiem.

Repertuar

Na brak repertuaru uskarżają się ustawicznie wszystkie zespoły robotnicze. Lecz trzeba sobie raz na zawsze uprzytomnić, że w obecnych wa-

HEROD I PACHOŁY







FOTOMONTAŻE LUDWIKA OLI

runkach polski repertuar proletarjacki powstać i rozwijać się samodzielnie nie może. Repertuar obcy — jak pokazały próby zaszczepienia sztuk Tollera i Kaisera w Scenie Robotniczej, natrafiał zwykle na bierny opór (usprawiedliwiony zresztą w stosunku do typowo-drobnomieszczańskich sztuk wymienionych dramaturgów niemieckich). *Na brak repertuaru proletarjackiego jest tylko jedna rada: należy jaknajszerzej stosować „wypaczenie" przez inscenizację i styl gry istniejących sztuk mieszczańskich i drobnomieszczańskich *)*, nadając im wybitne zabarwienie ideologji proletarjackiej, reprezentowanej przez nowego aktora — *oraz stosować szeroko przeróbki poematów i nowel na scenę*, wprowadzając do tekstu rzeczy, których tam niema i nadając całości odpowiednie zabarwienie. Jedno i drugie stosuje Scena Robotnicza od lat kilku.

W pierwszym okresie, kiedy Scena Robotnicza była *teatrem proletarjatu*, lecz nie *teatrem proletarjackim*, wybierano sztuki mieszczańskie „nie stojące w żadnej sprzeczności z ideologją robotniczą" i grano je naiwnie — naturalistycznie. Czasem tylko, jak w „Tkaczach", naturalny pęd proletarjackiego aktora do ośmieszania swych wrogów wyładowywał się w prymitywnych „diableries". Wystarczy jednak wymienić sztuki, grane w ciągu pierwszego roku, by zakwestjonować ów „brak sprzeczności" z ideologją proletarjacką. Prócz „Tkaczy", i „Z dobrego serca", grano „W Dąbrowie Górniczej" Zapolskiej, „Święto majowe" Krygiera, „Człowieka, który redagował gazetę rolniczą" Marka Twaine'a. Gdy próbowałem wyzyskać naturalny pęd do „diableries" i nadać komedyjce Twaine'a charakter ostrej groteski w stylu kinowym, groteski opartej na ruchu i nieprawdopodobnych sytuacjach — i zrobić z miernej sztuki lekką bodaj satyrę na prasę burżuazyjną — reżyser Leszczyc „poprawił" moją reżyserję i sztukę grano „naturalnie". W innych sztukach nie było nawet za co się uchwycić. Ten stan rzeczy zmienił się później, gdy Szacki przygotował własną przeróbkę nowel Leonarda Francka „Człowiek jest dobry". Nie bacząc na braki w sentymentalno-pastorskiem nastawieniu roli głównej — przeróbka ta miała duże powodzenie u widza masowego.*) Lecz tenże Szacki za nic nie chciał się zgodzić na żądanie zespołu, by „Nadzieję" Heyermansa skończyć sceną demolowania lokalu Bossa w połowie ostatniego aktu. Sztukę grano naturalnie — w stylizowanie uproszczonych „zbiorkach" na czarnem tle. Frekwencji jednak nie było — chociaż grano „Nadzieję" bardzo „przyzwoicie". Rzecz ciekawa: widzowie-robotnicy wychodzili z przedstawienia po drugim akcie. Gdy ich pytano — dlaczego? — mówili, że „za ciężko na to patrzeć..." Istotnie, sadystyczne dręczenie widza obrazem bezkarnego wyzysku i krzyczącej o pomstę krzywdy — bez „katarsis", bez rewolucyjnego wyładowania gniewu ciemiężonych — obce jest i *wrogie* nawet dzisiejszemu widzowi proletarjackiemu.

---

*) Tak, np. „Walkę" Galsworthy'ego, typowo-drobnomieszczański „dramat", zepsuty ostatecznie przez zakończenie kompromisowe — można doskonale „wypaczyć" w ostrą satyrę na arbitraże i na całą obłudę i zdradziecką politykę ugodowych przywódców. Wystarczy porobić skróty, do ostatniego aktu wprowadzić kilka nowych postaci i dać im kilka typowych „słówek" — a reszty dokona reżyserja i odpowiednio postawione role.

*) Rewizję realizacji scenicznej tej przeróbki znajdzie czytelnik w Nr. 3 „Życie Teatru" (Warszawa, 18 stycznia 1925 r. str. 24).

Moja „Śmierć na gruszy" nieco zaktualizowana na próbach i utrzymana w tonie stylizowanej rytmicznie groteski — natrafiła również na opór bierny zespołu. I w tym wypadku muszę przyznać, że opór podyktowany był przez zdrowy instynkt proletarjacki.

Zwrot w repertuarze Sceny Robotniczej nastąpił podczas prób z „Gry o Herodzie". Drobiazg ten, pisany dorywczo w stylu agitacyjno-plakatowym, kawałkami, od próby do próby, wskazał nam drogę, jaką powinien pójść w dobie obecnej repertuar scen robotniczych. Aktualna satyra polityczna, traktowana po dziennikarsku, plakatowo, daje, jak się okazuje, najszersze pole zastosowania odrębnych sposobów gry aktorskiej i zarazem najbardziej przemawia do widza proletarjackiego. Po „Herodzie" wzięliśmy się do opracowania scenicznego noweli Orkana „Bartek Nędza i partje polityczne", dodając do tego scenicznego plakatu epilog, skonstruowany z różnych urywków trzeciej części „Słowa o Jakubie Szeli" Jasieńskiego. W trakcie prób tekst odpowiednio „wypaczono" W poszukiwaniu aktualnego repertuaru — kierując się względami cenzuralności — wzięliśmy również na warsztat scenę poboru z drugiej części „Henryka IV" Szekspira. Oczywiście, — z musu, nie z cnoty nowatorskiej — akcję przenieśliśmy do współczesności. Kapitan Falstaf nosi mundur oficera królewskiej armji angielskiej i werbuje lumpenproletarjuszy do Chin. — Przeróbce uległa również jedyna satyryczna komedja Maeterlincka „Cud Św. Antoniego", gdzie cały akcent kładziemy na obłudne środowisko mieszczańskie, potraktowane w stylu karykatur Grosza.

Obok satyry polityczno-społecznej najbardziej odpowiada potrzebom widza i aktora repertuar patetyczno-rewolucyjny. Wzięliśmy więc na warsztat „Różę" Broniewskiego. Chór, wchodzący na specjalne skonstruowane dla dekoracji chóralnej podja, podzieliliśmy inaczej niż u Broniewskiego — pomiędzy głosy kobiece i męzkie (tenory, barytony i basy) oraz pomiędzy kilku solistów na tle ogólnie-chóralnem. Akcenty bolesnej rozpaczy i beznadziei, zmieniliśmy wszędzie na akcenty gniewu lub męzkiego bólu stłumionego. Rzecz idzie crescendo i kończy się dumnym okrzykiem: „postokroć wzrośniemy wiosnami — skrwawieni bezdomni *sami!*" (ostatni wiersz: „różą z serca Okrzei" — jako wnoszący dysonans do zbiorowości — opuszczamy), — Poemat Standego „Inwalidzi" inscenizowany jest w ten sposób, że podkreśla się przepaść pomiędzy inwalidami, stojącymi przed barem, a tańczącą shimmy i charlestona publicznością w barze (za szybą) — przez jazz-bandową muzykę, grającą cały czas za sceną popularne „szlagiery" oraz „Pierwszą brygadę". Wprowadzone na pierwszy plan figury nieme (starka, przechodzień pijany, prostytutka, pensjonarka...) — wnoszą dynamikę dramatyczną do akcji. Wiersz podzielony jest pomiędzy czterech inwalidów: dwóch na szczudłach, jednego ślepca i jednego beznogiego na wózku. Okrzyk „za-pa-a-łki!" jak i strofy buntu krzyczą inwalidzi chórem, podnosząc w końcu szczudła i pięście. Ten fragment dramatyczny trwa 12 minut.

Fiasko w Scenie Robotniczej miała scena w policji z „Róży" Żeromskiego, odegrana przed robotnikami cegielni (strycharzami). Prawda, że grano tuż przed nosem widza, bez niezbędnej perspektywy — i przy pomocy zastępców. Widzowie śmiali się serdecznie w pierwszej części (rozmowa szpiclów). Zmieszało to bardzo zespół — tem bardziej, że scenę tę przygotowywaliśmy długo i starannie, wyrzuciwszy z niej uprzednio dużo balastu z monologów i djalogów, opuszczając role żołnierzy i prze-

nosząc całą akcję z roku 1905 do współczesności (o ile się to dało zrobić). Sceny szpiclów potraktowane były „w bloku". Naogół — rzecz wypadła trochę operowo w miejscach dramatycznych, zaś zbyt realistycznie — w scenach rodzajowych. Po dłuższej dyskusji rzecz znów poszła do przeróbki, przyczem zmieniono oprawę dekoracyjną.

Ciekawym przyczynkiem do charakterystyki zespołu proletarjackiego może służyć stosunek jego do repertuaru „klasycznego". W Scenie Robotniczej repertuar układa się w ten sposób, że kierownik referuje najwpierw treść i motywy obioru przedkładanego utworu, potem czyta się samą sztukę. Następnie reżyser wykłada projekt inscenizacyjnych zmian i swego ujęcia sztuki. Zespół przystępuje do zasadniczej dyskusji. Od wyników dyskusji zależy, czy sztuka będzie grana i jak, czy pójdzie tylko w próbach — lub nie pójdzie wogóle.

Otóż, dość burzliwą dyskusję wywołała propozycja grania „Małżeństwa z musu" Moliera, którą reżyser chciał potraktować, jako groteskową satyrę na „interes matrymonjalny" burżuazji — z wprowadzeniem reklam biura małżeństw „Fortuna", ogłoszeń „Olla qum...", meczu bokserskiego etc. Ostatecznie, farsę Moliera odrzucono i uchwalono wogóle nie sięgać do klasyków, jako zbyt dalekich i obcych ideologji proletarjatu.

Reżyserja i gra aktorów

Reżyser zespołu proletarjackiego musi stale mieć na myśli widza, do którego trzeba dotrzeć najkrótszą drogą, oraz materjał aktorski i techniczny, którym się rozporządza. Specyficzne warunki przedstawień łódzkiej Sceny Robotniczej zmuszają prócz tego reżysera do wynajdywania wciąż nowych prostych, tanich i wyrazistych zarazem środków „dekoracyjnych", wzmacniających suggestję gry aktorskiej.

W pierwszym okresie trosk tych wogóle nie było. W drugim etapie Scena Robotnicza korzystała z normalnych mniej więcej środków pomocniczych — jak pudełko sceny, połączone z widownią podjum, zakończonem szerokiemi schodami, jak kurtyna, tła czarne, rampy sofitowe przed i wewnątrz sceny etc. — Po straceniu stałego lokalu trzeba było pomyśleć o takiej oprawie dla gry aktorskiej, którąby można łatwo składać i rozkładać, oraz przenosić z miejsca na miejsce. — Przedewszystkiem więc, trzeba było zrzec się kurtyny. Poprostu, w sali związkowej ustawia się tła parawanowe czarne (tylko — $2^1/_2$ mtr. wys., boczne — do 3 mtr.). Za temi tłami chowa się „dekoracje" i aktorzy czekają na wyjście, a od biedy mogą się przebierać. Z boku umocowuje się u góry, lub ustawia się wprost na podłodze przenośne reflektory. Na tem stałem czarnem tle parawanów, które można ustawiać w dowolnych kombinacjach, ustawia się dopiero konstrukcje lub parawany, zaznaczające miejsce akcji. W tych ograniczonych ramach trzeba zdobywać się na wynalazczość. Liczyć tu trzeba i na pomoc światła. O charakterze „dekoracji" może mieć czytelnik pojęcie z zamieszczonych w bieżącym N-rze fotomontaży, oraz z klisz, reprodukowanych w Nr. 2—3 „Dźwigni". Zatrzymam się szczegółowiej na oprawie scenicznej „Bartka Nędzy" Orkana oraz „Prologu" Majakowskiego.

W pierwszym wypadku chodziło o to, by w rzeczy, trwającej zaledwie 15 minut, dać sześć zmian „obrazów". Ponieważ „Bartek Nędza" — to

tylko przeróbka noweli, więc zrobiło się w ten sposób: 5 parawanów zbiło się grzbietami razem (na rzemykach), tak że złożone robiły wrażenie książki. Z prawej staje na mównicy lektorka, czytająca krótkie „remarki" autorskie, z lewej — robotnik, nie biorący udziału w akcji aż do epilogu, a przerzucający tylko „stronice" parawanów. Aktorzy wychodzą z poza parawanów. Tła parawanów, kostjumy i gesty aktorów stanowią jedną całość i robią wrażenie żywego plakatu.—W epilogu robotnik sprząta „książkę"— i akcja toczy się na czarnych tłach aż do gremjalnego wyjścia uczestników.

W inscenizacji „Prologu" Majakowskiego chodziło o podkreślenie twardej, rąbanej, konstrukcyjnej rytmiki wiersza. Na ustawione wobec widzów podjum wchodzą jednocześnie — z prawej i lewej — odbijając takt nogami, robotnicy w niebieskich bluzach i robotnice w szarych sukienkach do pracy. Każdy niesie w ręku transparent z literą, lub sylabą. Układ pionów w rękach mężczyzn i skośnie ustawionych drążków w rękach kobiet daje odrazu ostry schemat, kanwę, na której wyszywa się głosami chóru recytację. Szereg kubistycznie ostrych gestów dopełnia całości.

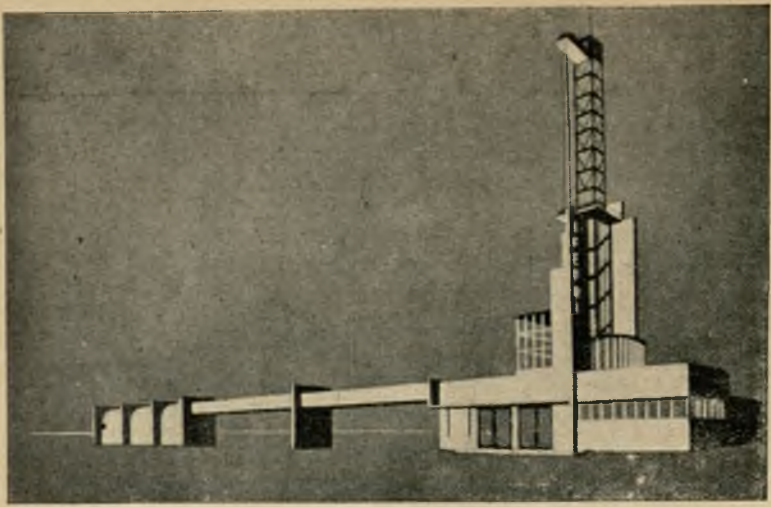
Z powyższego już widać, z jakich założeń wychodzi gra aktorów Sceny Robotniczej. Od wykonawców wymaga się *nie przeżywania roli, lecz jej budowania* z elementów trwałych, nieprzypadkowych, dających się powtórzyć na zawołanie. Twórczość aktora jest tu traktowana tak samo, jak robota przy budowaniu i ustawieniu dekoracji lub szyciu kostjumów, jak robota przy warsztacie lub przy biurku. Nie pozostało w takiem podejściu do ról już nic z subtelnej „kameralności" teatrów burżuazyjnych, obliczonej na mimikę „przeżyć", obserwowanych przez lornetkę. Aktor proletarjacki operuje „szerokiemi płaszczyznami": dobrze postawionym, dobitnym głosem, dykcją, wyrazistym, zorganizowanym rytmicznie, gestem i takimż ruchem.

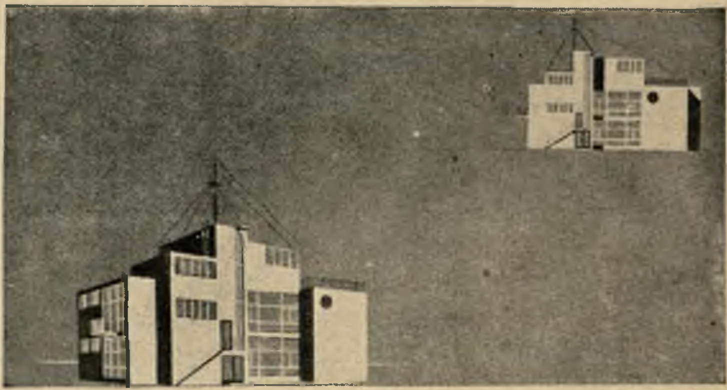
Tendencją gry aktorskiej w Scenie Robotniczej jest obecnie dążenie do ***konstrukcjonizmu***. — Dawne, ***ekspresjonistyczne*** sposoby gry i inscenizacji mają jeszcze częściowo zastosowanie w repertuarze patetyczno-rewolucyjnym, ale i na tym odcinku szukamy innych środków wyrazu, zbliżonych do tych technicznych sposobów, które dają dobre wyniki w repertuarze plakatowo-satyrycznym.

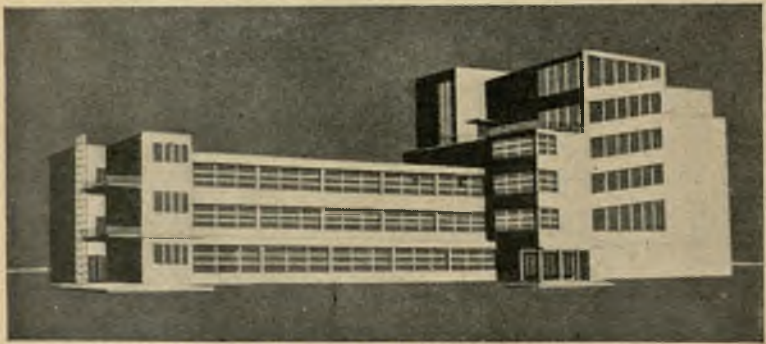
Obecnie zespół Sceny Robotniczej dąży do takich środków wyrazistości aktorskiej, któreby pozwoliły całą uwagę widza skoncentrować na grze i reżyserji, i obyć się bez tych resztek „dekoracji", które jeszcze pokutują w Scenie. Dekoracje winne być zastąpione przez pożyteczne rekwizyty — jak drabina, taboret, rek lub trapez gimnastyczny i t. p. — Można tu wyzyskać żywiołowy pęd młodych członków zespołu do wyładowania nadmiaru energji mięśniowej w ćwiczeniach gimnastycznych i sportach — jak się wyzyskuje pęd do karykaturowania w „diableries". Wówczas łódzka Scena Robotnicza zbliżyłaby się do typu „Niebieskich bluz", proletarjackich teatrów satyrycznych, które siecią swą pokryły nietylko Z. S. S. R., ale i miasta przemysłowe Czechosłowacji i Niemiec.

Lecz jednocześnie trzeba tworzyć odpowiedni repertuar satyryczny.

Aby łódzka Scena Robotnicza mogła rozwijać się nadal i pomóc swem doświadczeniem innym zespołom robotniczym—***konieczne jest przeprowadzenie przez organizacje robotnicze energicznej akcji o legalizację Związku Scen Robotniczych.*** W tym celu należy w jaknajszybszym czasie zwołać zjazd delegatów istniejących Scen Robotniczych.







MIECZYSŁAW ŁĘCZYCKI

Projekt Instytutu Wychowania Fizycznego

DUSZA GRUZJI

WŁODZIMIERZ LIDIN

W nocy pod przełęczą płonęły ogniska; niskie obłoki, sączące szron, potwornie i purpurowo zwisały nad nami i noc gruzińska sowicie odmierzyła mi stronice niepowtarzalnej romantyki. Siedzieliśmy przy ognisku i jedliśmy błękitne pstrągi, które Terek okropił kaprawemi punkcikami; wokół siedzieli milczący ludzie w obwisłych czapach baranich, spokojni mieszkańcy tych ponurych osiedli, wyniesionych na ptasie urwiska, i była cisza, chłód górski, szum niemilknący wód i surowa liryka tysiącleci. Tu, tej nocy, na dzikiej wysokości, tuż pod obłokami, objawiła mi się dusza Gruzji.

Hazawat, „Mcyri", przepiękna muzyka Lermontowa, „Kozacy" Tołstoja, gorzka tkliwość puszkinowskich rozmyślań kaukaskich—zjawy lat pacholęcych i pierwsze wrażenia sztuki, które podbiły i zatruły na zawsze świadomość chłopięcą. I oto płoną ogniska, i milczący ludzie z gór w pokoju siedzą dokoła, lotne pasmo obłoków przepływa nad nami i to, o czem się śniło za lat chłopięcych, wydaje się teraz spełnieniem niepowtarzalnych snów.

Lecz z tyłu, w ciemności, połyskuje czasem skrzydło stukonnego „Mercedesa", — stara droga gruzińska ,po której przechodziły wojska, zasypana już spełzającemi zboczami, a po nowej drodze piętnastomiejscowe „Fiaty" lekko przezwyciężają przestrzenie i stromizny.

Dwie Gruzje, Gruzja starych marzeń, piękne zamki na wierchach, na które spojrzeć straszno, klechdy i smutek odeszłych wieków, wiersze Rustawelliego i subtelne piękno opuszczonych rzęs Tamary. A w Tyflisie — wystawa traktorów, które przyjdą na zmianę wieku kamiennego chłopskich narzędzi rolniczych, chłopska arba zbacza przed pędem nieustępliwych maszyn, i mieszkańcy wierchów nawykli już ustępować drogę ustanowionym rejsom.

Piękną romantykę zastępuje życie, a tu, na wyżynach, tuż pod obłokami, ludzie w posępnych papachach nucą nam pieśni, których się już nie śpiewa i które stają się już siwą zmierzchłością. Ludzie ci mają rudawe, szorstkie brody, oczy ich patrzą gdzieś w bok, a trzy instrumenty — fletnia, bębenek o drobnych, drżących kółeczkach i „tari" — rodzaj gitary o gardlanym dźwięku — strzępią ciszę tej nocy. Ludzie biją w bębenek, obrywają struny gitary, fletnia przyśpiewuje, jak smutny ptak, ludzie śpiewają, jak derwisze, opętanym i niesamowitym głosem, jeden z nich jest ślepy, niebieskie głuche okulary osłaniają dziobatą jego ślepotę — i to właśnie są te starodawne pieśni gruzińskie. Tak oto, wśród tych pieśni, wśród blasku ognisk i starodawnych jęków upływa dżdżysta noc w górach.

A o świcie inżynier, mój towarzysz podróży, budowniczy nowej Gruzji, jej elektryfikator, zbudził mnie i spuściliśmy się z nim na dół, by się umyć lodowatą wodą z Tereku. Stara romantyka Gruzji odśniła nam się w tę noc, gdzieś tam na szczytach pozostało plemię chewsurów. którzy i dziś jeszcze noszą pancerne koszule i strzegą klechd odwiecznych, a sto koni wściekłych kipi w „Mercedesie" — i ten unosi nas z gór, bo inżynier ma w tece plany, kosztorysy i rysunki techniczne. W tych planach i rysunkach drzemie romantyka nowej Gruzji.

Wodne potoki opętane zbiegają z gór; pięknie smucił się nad Aragwą Puszkin i wody z Kury napił się Hamsun, by nie zapomnieć tego kraju baśni. Lecz potoki wodne — to olbrzymia siła, która puści w ruch setki elektrowni; krnąbrna woda Kury wejdzie w przeznaczone jej koryto i pięćdziesiąt tysięcy sił elektrycznych rzuci się na Tyflis, opasze go złotem zdobytego ognia i zawiruje w generatorach i dynamo.

„Spełniłem to, co spełnić miałem i wyrzekłem swe słowo. I wypiłem wodę swą do dna" — tak napisano na mogile poety Saat-Nowa, przyjaciela i współzawodnika ostatniego króla Gruzji, a obok mogiły marzyciela i poety widnieje napis: „Dotknięcie grozi śmiercią" — na białej budce transformatora.

Tak, niezmiennie, jak Aragwa z Kurą, zlewają się w jednem korycie, dwie Gruzje, by przemienić się w jedyną siłę kulturotwórczą. Przyroda w ręku człowieka, — nie zaś człowiek, poddany naturze i bez śladu wleczony za drewnianym radłem dziadowskiem, wzorem ludzi pierwotnych, dłubiący w ziemi. Dojrzawszy pięknie wschodzące słońce, zasiewy, spuści się z wierchów chewsur, by od plemienia sąsiedniego przejąć zdobytą przezeń kulturę.

Inżynier wskazuje mi beton i rusztowania, białe budowle, turbiny w nich założone — w ciągu nocy bezsennej obrósł siwawą szczeciną — i mówi mi:

— Stara Gruzja kochała się w kontemplacji, aktywizm życia był jej obcy. Lecz naród, który pragnie zdobyć sobie przyszłość, nie może żyć przeszłością. Stara nasza kultura, która uczyła nas pieśni i męstwa, i nowa, z którą weszliśmy w styczność — oto Gruzja dnia dzisiejszego...

I mówi mi jeszcze o elektrowniach, które się budują i które będą zbudowane, o planach pohamowania rzek, o białym węglu, wskazuje mi ręką te przestrzenie, które podbija człowiek — i leciutki, czerwonawy Tyflis ze swemi ceglanemi dachami, ze starożytną fortecą na górze, z białawą wodą Kury, odkrył się naszym oczom pod wieczór.

Tu, w tem mieście, gdzie zgrzybiały majdan umiera rok po roku i stary liryczny Tyflis jest coraz bardziej rugowany przez europejski Tyflis nowoczesny—tu znalazłem ludzi, piewców i przyjaciół tego starego Tyflisu, pokazali mi oni miasto w rannej godzinie kiedy pachnie zielenią, dziką trawą górską, kiedy jest tak piękny w zorzy porannej, oświetlającej jego zmierzch i ruiny fortecy, która niegdyś straż trzymała nad jego losem. Ludzie ci pokazywali mi miasto, jego cudowne i tajemnicze zaułki, place pełne łagodnych bawołów i stepowych wielbłądów, spokój poranka, życie jego istotne — i ludzie ci mówili mi, że wszystko to wkrótce odejdzie, jak wiele rzeczy odeszło już bezpowrotnie.

Transformator obok mogiły poety, portret Rustawelliego, marzyciela i poety, stróżującego nad romantyczną przeszłością Gruzji, — i turbiny parowe, przemieniające bezużyteczne wody Kury w światło i energję.

(Tłumaczył W.).

K S I Ą Ż K I

POEZJE BRONIEWSKIEGO

Władysław Broniewski. DYMY NAD MIASTEM. Poezje „Książka", 1927 r.

Z poetów, którzy na jesieni 1925 r. wydali zbiór „Trzy salwy" W. Broniewski wykazał niewątpliwie najwięcej siły lirycznej i najmniej konsekwentnego wyczucia społecznego. Mówię to nie dlatego, iżbym stanowczo twierdził, że te rzeczy stoją do siebie w jakiejś nie do pogodzenia sprzeczności. Istota sprawy tkwi gdzieindziej. Wbrew temu co się powiada o „wieszczach" poeta zawsze bywa wyrazicielem spraw przeszłych, minionych. Ta przeszłość niekoniecznie musi być umarła i przeżyta — te minione sprawy mogą stanowić dawne przebiegi procesu, który ciągle jeszcze się odbywa.

Rzecz w tem, iż poezja wymaga gotowego, już określonego materjału życiowego — wyrażonego nie w ogólnych ideach ale w faktach. Ogólne idee, programy są dla poety utopją nawet wtedy, gdy dla polityka np. stanowią materjał zupełnie konkretny. Realność wizji poetyckiej, jej istotność wymaga znajomości i oddania masy tych drobnych często faktów, których skomponować nie sposób (jakieś drobne wydarzenia będące nieraz przekrojem ważnych wypadków, materjał wizualny, słuchowy, przenośnie i t. p.). Wyraża się tu w równej mierze opanowanie faktów przez poetę jak i opanowanie poety przez fakty — ta równomierność byłaby swojego rodzaju fachowym ideałem poezji. W t. zw. poezji „proletarjackiej" (bo o tej proletarjackości różnie można mówić) przeciwnie, często zdarza się lekceważenie faktu poetyckiego, lekceważenie zresztą wytłumaczalne i zupełnie uzasadnione. Tam bowiem, gdzie usiłuje się stworzyć nowe fakty, lub zmienić i rozwinąć istniejące, musi powstać pewien odpór w stosunku do tego co jest. Mocno rozwinięta aktywna w stosunku do życia ideologja zagłusza poezję. Przeciwko twierdzeniu temu możnaby podnieść zarzuty, choćby powołując się na silną poezję rewolucyjną w Rosji. Ale bardzo łatwo byłoby udowodnić, że poezja ta korzeniami swemi tkwi faktycznie raczej w rewolucji lat 1905 — 7 niż w dzisiejszej i w pierwszym rzędzie uwzględnia przejawy analogiczne aktualizując je i przeformowując odpowiednio.

Najwięcej może mówi o Broniewskim poecie fakt, że wyszedł on z Legjonów, które znów miały starsze tradycje w tamtych latach — kwestja bardzo ważna. Trudno tutaj omawiać szczegółowo wszystkie właściwości tego dziwacznego skądinąd zbiorowiska ludzi, które w dziejach ostatnich dziesiątków lat w Polsce odegrało rolę tak wydatną. Należy jednak podkreślić społeczną pstrokaciznę tego wojska, w którem znajdowały się najprzeróżniejsze elementy od przedstawicieli zoologicznego nacjonalizmu, aż do mętnej czerwieni. Odgrywał tu wydatną rolę ochotniczo-inteligencki charakter Legjonów. Inteligent ma zawsze większe możliwości albo przynajmniej pretensje tego co się nazywa: „wolny wybór" stanowiska. Rzecz naturalna, że to jest złudzenie, ale owe subjektywne poczucie trzeba mieć ciągle na uwadze, gdy się mówi o tych kwestjach. Utrzymując się w ramach tej świadomości możnaby powiedzieć, że Legjony miały żywioły społecznie bardzo cyniczne i żywioły bardzo naiwne spo-

łecznie. Stąd później różne rozłamy i oddzielania się, najprzeróżniejsze fermenty ideowe, zachodzące nieraz niezmiernie daleko.

Byli tam ludzie porwani przez wojnę wcześnie, jak się to mówi w zaraniu życia i przez wiele lat wychowywani w szkole jej „konieczności". Mówiąc o wojnie akcentuje się zwykle okropność mordu człowieka przez człowieka — okropność ta jest przecież powiększona i rozszerzona przez cały ten proces wojny, w którym samo zabijanie stanowi część zasadniczą, ale stosunkowo niewielką. Tresura, nawyk codziennych obowiązków musztry, marszów, rekwizycji, podpalań, grabieży, traktowanie całych rzesz ludzkich jak szkodliwych lub niepotrzebnych owadów, spotworniające psychikę — robią człowieka nieraz niezdolnym do istotnego współżycia społecznego.

Proces ten wytwarza obok żywiołów gruntownie obojętnych, pośrednich — także pewne „wielkości", rekordzistów swojego rodzaju — wysuwa tęgich zawodowców, specjalistów różnych działów. Wytwarza też jednostki, które nie mogą potem żyć życiem zwykłem pokojowem. Ci ludzie potem popełniają samobójstwa, lub też mordują bez ceremonji pierwszego z brzegu człowieka nie mogąc wytrwać do drugiej okazji, w której znowu znajdą się w swoim żywiole.

Ostatnia wojna dała jednak z pośród swych wychowańców gwałtownych pacyfistów jak np. niemiecki junkier b. oficer gwardji Unruh. Ten rodzaj pacyfistów jest z wojny i zna jej procesy. Podobny bliski konkretności wojny charakter nosi też pacyfizm Broniewskiego. Broniewski idzie dalej, ale przy konkretności wizji wojny, również nie widzi dalszych perspektyw, odwołując się do jakiejś tajemniczej „miłości". Antymilitarystyczny „Soldat inconnu" kończy się słowami.

„zaprowadzę was do Francji innej,
do ojczyzny zwycięskiej miłości".

„*Miłością*" zakończona była też „Ostatnia wojna". „Inna Francja" ma też odpowiednik w „Nike"

„będzie inny bój i zwycięstwo
inna Grecja nas zdejmie z tarcz".

Charakterystyczne unikanie precyzji w tem co się mówi o przyszłości, wiąże się z ciekawem zjawiskiem pewnego rozstrzelenia wewnętrznego — możnaby rzec dwutorowości w poezjach Broniewskiego. Zatrzymam się tu na wierszu „Pionjerom", który daje najwięcej materjału w danym razie. Przytaczam ten wiersz w całości:

Jeśli serce w piersi za ciężkie,
pierś rozetnij i serce rwij!
Wyściel drogę wiośnie zwycięskiej
mostem ramion, purpurą krwi.

Jeśli z piersi krew nie wytryśnie,
starczy okrzyk rozgrzanych luf,
Wytęż oczy! Zęby zaciśnij!
Stawaj w szereg! Nie trzeba słów.

Cóż, że depczą? Cóż, że są siłą?
Cóż, że miażdżą kolbami twarz?
W mur głowami! Serca przez wyłom!
W dni Bastylję zwycięski marsz.

W pierś niech biją młotem — nie pęknie
Zatnij usta, choć w ustach krew...
Jeszcze będzie jaśniej i piękniej,
będzie radość i będzie śpiew!

Znaczenie symboliczne pierwszej zwrotki jest jasne. Jasne również, że nie o pionierach mowa — że trzeba tu szukać wyjaśnień raczej w psychologji wychodźcy klasowego, „zrywającego" ze swą klasą, a tak bardzo zaangażowanego w jej nawykach, tradycji, iż zdaje mu się, że musi przytem rozerwać serce, „za ciężkie" od sentymentów, wspomnień i tradycji. Pionier, robotnik nie jest tem wszystkiem obciążony — nie potrzebuje więc „rwać" serca choćby symbolicznie. Wie, że most ku wiośnie zwycięskiej trzeba budować inaczej i walczyć inaczej, niż mu to każe poeta („W mur głowami! Serca przez wyłom"), eliminujący pierwiastki racjonalnej organizacji.

Końcowe wiersze mają znowu akcenty żywego optymizmu, choć znowuż sformułowane trochę niespodziewanie i w trochę nieokreślony sposób. Podkreślam te kwestje dlatego, że mamy tu ciekawą wewnętrzną sprzeczność. Wiersz sam ma pewien zdobywczy rytm marsza i zewnętrznie może być tak właśnie rozumiany. Ale jego treść istotną stanowi pewna szarpanina wewnętrzna, przechodząca w nastawienie czysto ofiarnicze. Mamy tu wbrew pozorom czysto statyczne rozumienie spraw walki społecznej — z akcentem na przewalczanie pewnych spraw czysto wewnętrznych. Podobne motywy, niejako dopełniające „Pionierów", daje wiersz „Róża", który świadczy, że Broniewski dobrze, za dobrze odczuwa nastroje z przed lat dwudziestu, świetnie oddaje ideologję Żeromskiego z jej cierpiętnictwem, z jej jakimś mazochizmem pokutniczym. Ale przeciwstawienie się tej ideologji właściwie nie dochodzi do głosu.

Żeglujemy po falach Lety,
któż nam twardy ukaże grunt?
(„Nike").

Leta — symboliczna rzeka zapomnienia. „Nike" zawiera zresztą elementy pozytywniejsze: coś jakby poszukiwanie nowych form bohaterstwa. Odwołanie się do klasycyzmu stanowi rzecz niezmiernie charakterystyczną. Broniewski wogóle ma w swych wierszach dużo specyficznej miękkości, chłodu i wytworności, co sprawia, że w stosunku do poruszonych spraw ostateczny ich wyraz niekiedy bywa nieco blady. („Na śmierć rewolucjonisty").

Wiersze drugiej części tomu wykazują główną siłę Broniewskiego — zdolność wywoływania nastroju pozornie bez wysiłku, kilkunastoma słowami. Pod tym względem trudno byłoby znaleźć mu równego wśród dzisiejszych poetów w Polsce. Wyjątkowa, nosząca pewne cechy wyłączności siła liryczna tych wierszy, rzuca może światło na specyficzne właściwości poezji pierwszej części.

Są to zresztą kwestje ściśle związane z tem co się mówiło na początku artykułu — z kwestją przeszłości w poezji. Czas dzisiaj przechodzi w tempie szybszem niż kiedykolwiek. Okresy, które się niegdyś liczyło na lata dziś można obliczać niemal miesiącami. Aktualność niezmiernie szybko staje się historją. Ale też trudno jest dziś stabilizować sądy, trudno mówić w formach skończonych zwłaszcza o poecie, który niezbyt dawno rozpoczął, rozpoczął rzeczami bardzo mocnemi i pięknemi (co może przy omawianiu cech specyficznych tej poezji niedość tu zostało uwydatnione), który dziś ma przed sobą drogę dużą, choć trudną.

Książka wydana bardzo ładnie — okładka niezmiernie efektowna i rzucająca się w oczy.

A. Stawar

ROMANTYKA REWOLUCJI

Wsiewołod Iwanow: Powrót Buddy. — Zbiegła Wyspa. — Przekład Jana Barskiego. Wydawnictwo „Alfa" 1927.

Borys Ławreniew: Czterdziesty pierwszy. Przekład Jana Barskiego. Wydawnictwo „Alfa" 1927.

Romantyka bujnych lat: 1918 — 1920 — pokutuje do dziś w twórczości poczytnych pisarzy rosyjskich. Nic dziwnego. Były to czasy, kiedy nawet solidny buchalter towarzystwa ubezpieczeń, wysadzony z fotela, przeżywać musiał robinzonady w stylu Coopera i Londona. I gdy dziś, po tylu latach, znajdzie w kufrze zgrzebny worek, w którym wśród niebezpieczeństw iście meksykańskich szmuglował mąkę z południa — ogarnia go rzewna liryka wspomnień, owianych czarem burzliwej poezji lat owych. I żal mu nawet tych strasznych i pełnych romantycznego uroku lat terroru i wojny domowej, lat, kiedy fantastyka realności i rzeczywistość fantastyki w nierozerwalną stapiały się całość...

Tem poniekąd tłumaczy się psychologicznie nieustający popyt na utwory, których tematy oscylują romantycznie wokół żywiołowych wydarzeń burzliwego okresu rewolucji rosyjskiej. Zapotrzebowanie na tego rodzaju rzeczy pokrywają — fakt znamienny — pisarze ze środowiska mieszczańskiego, t. zw. satelici rewolucji („poputczyki"). Pisarze proletarjaccy dążą raczej do *realistycznego* ujęcia w prozie artystycznej nowych form dźwigających się z gruzów obalonego ustroju — *konstrukcyjnej* rzeczywistości, dążą do przyłapania na gorącym uczynku objawów nowej psychologji klasowej tych warstw, które po zwycięskiej rewolucji powołane zostały do budowania nowych form życia społecznego. Dla pisarzy mieszczańskich rzeczywistość ta jest obcą, niepoetycko-egzotyczną.

Realistyczne podejście do zagadnień *bieżącej* rzeczywistości, realistyczną technika pisarska może powstać na mocnem, *stabilizowanem* już podłożu gospodarczem i przy unormowanych stosunkach społecznych. Pisarz-realista musi czuć pewny grunt pod nogami, musi nasiąknąć organicznie właściwościami klasy, której interes i ideologję reprezentuje w sztuce. Okres bezpośrednio przedrewolucyjny a tem bardziej rewolucyjny jak najmniej sprzyja powstaniu kierunków realistycznych w literaturze. Postępujące szybko zmiany układu sił społecznych przesuwając niewidocznie płaszczyzny stosunków międzyklasowych — wywołują w świadomości pisarza obraz mglisty, pozbawiony ostrości konturów, podobnie jak na matówce aparatu fotograficznego, nienastawionego „na ostrość". Dlatego czasy rewolucyjne sprzyjają powstaniu kierunków romantycznych w literaturze. Mglistość, rozlewność, niekonkretność romantyki, jej pęd do nieokreślonych ściślej celów odpowiada najlepiej psychologji t. zw. „trzeciego stanu". Typowym przedstawicielem „trzeciego stanu" jest ojciec „rewolucyjnego romantyzmu", Fr. Schiller. W pierwszym okresie swej twórczości — w „Zbójcach", „Wilhelmie Tellu", „Intrydze i Miłości" — Schiller walczy w poezji o to samo, co girondyści w rewolucyjnym Paryżu. Ale gdy masy — przez sankiulotów — nadały biegowi rewolucji francuskiej zdecydowany kierunek — Schiller się zląkł, wyrzekł się swej rewolucyjności, czemu dał wyraz w znanej strofie „Pieśni o dzwonie". Bierne, pognębione przez szlachtę, drobno-mieszczaństwo niemieckie, zawiedzione w nadziejach pokładanych w rewolucji francuskiej — znala-

zło wyraziciela swej ideologji w innym poecie — romantyku: w E. T. A. Hoffmanie. Marzycielski twórca „Braci Serapjonowych" roztopił trapiące mieszczaństwo sprzeczności (dojrzałość gospodarcza, a słabość polityczna) w godzącej wszystkie przeciwieństwa fantastyce ironicznej.

Grupa literacka, do której należał Wiaczesław Iwanow w okresie pisania „Powrotu Buddy" i której, jak widać z techniki pisarskiej, bliski był autor „Czterdziestego pierwszego" Borys Ławreniew — przybrała nazwę „Braci Serapjonowych". Kult E. T. A. Hoffmana, uprawiany przez tę grupę pisarzy młodych, którym przewodził pisarz starszy, inżynier z zawodu, es-er z przekonań politycznych — Eugenjusz Zamiatin — nie jest czemś przypadkowem. W. Iwanow i B. Ławreniew, jak widać z poprzedzającej ich książki autobiografji, to romantyczni cyganie ze środowiska drobnomieszczańskiego. Przebywanie w wyludnionym podczas rewolucji Petersburgu, bierny, spektatorski, choć życzliwy stosunek do walki, jaką wówczas prowadził proletarjat z kontrrewolucją, upadek zainteresowania do spraw społecznych w miarę jak opadała burzliwa fala rewolucji — wszystko to przygotowało grunt do przejęcia się metodami rzemiosła literackiego, głoszonemi przez świetnego majstra prozy Zamiatina, który wraz z całem dobrodziejstwem inwentarza przekazał uczniom i swą romantyczną, lewicowo-eserowską — ideologję.

W autobiografji swej pisze W. Iwanow prostodusznie: „Nic jednak nie czytałem o kwestjach społecznych i kiedy wybuchła rewolucja 17-go roku, nie rozumiałem różnicy między es-er i es-de. Początkowo zapisałem się do obu partyj". Do tego czasu był Iwanow kolejno zecerem, subjektem sklepowym, „fakirem i derwiszem", klownem cyrkowym i kuplecistą w café chantant...

Nic dziwnego, że dla tego wędrownego cygana rewolucja socjalna była tylko dalszym ciągiem „bałaganu życiowego". Bałagan ten nastręczał moc przygód barwnych, nęcił egzotycznością niezwykłych sytuacyj i „mise-en-scène'ów w odwróconej fantastycznie perspektywie socjalnej. A że terenem przeżyć Iwanowa są kraje wschodnie Z. S. S. R.: Syberja, Turkiestan, Mongolja... — więc tło dekoracyjne i obfitość spotykanych typów etnograficznych wzbogaciły jeszcze naturalną zresztą dla Iwanowa egzotykę przeżyć. O zrozumienie djalektycznego procesu rewolucji Iwanow nie dba. Bierze ją ze strony widowiskowej. Stara się tylko, według rad mistrza Zamiatina, nawiązać wrażenia i przeżycia na wątek pomysłu i uporządkować bogaty materjał kompozycyjnie.

Pomysł „Powrotu Buddy" jest dobry. Rzeczywistość 1918 roku nasuwa dużo tego rodzaju pomysłów — należało je tylko w lot chwytać i umiejętnie wyzyskać. Komisarjat do spraw narodowościowych postanawia ze względów taktycznych zwrócić Mongołom złoty posąg Buddy, zrabowany ongiś przez carskiego generała. O zwrot posągu zabiega były oficer carski, kontrrewolucyjnie usposobiony „hygen" mongolski, Dawa-Dorżi. Dobiera sobie — dla osłony — profesora Safonowa, w którym czuje węchem kontrrewolucjonistę. Zabiegi Mongoła osiągają skutek: Komisarjat istotnie deleguje profesorzynę z posągiem Buddy na wschód.

Intryga z początku przeprowadzona jest zupełnie w stylu E. T. A. Hoffmanna. Zjawienie się tajemniczego Dawa-Dordżi u Safonowa, tropienie przezeń ofiary, nieoczekiwane znikania i pojawiania się zagadkowego Mongoła, oraz szereg romantycznie - ironicznych figurynek komisarzy, zwłaszcza Anisimowa, stylizowanego na hoffmanowskiego „Mistrza Pchel-

kę" — wzorowane są na opowieściach autora „Księżniczki Brannbilli". Nawet tytuły naśladują niemieckiego ironistę.

Z chwilą wyjazdu safanduły Safonowa kompozycja zmienia się. Iwanowowi zależy na uwypukleniu fantastyki rewolucji. By nie zatracić bohaterów w chaosie wydarzeń, autor pakuje profesora, Dawa-Dordżi i kilku Mongołów wraz z jedną jedyną kobietą (potrzebną autorowi do uwypuklenia zmian wewnętrznych, zaszłych w Safonowie podczas podróży) do wagonu towarowego wraz z posągiem Buddy, za otwartemi zaś drzwiami wagonu, przesuwającego się wzdłuż całej Azji, każe rozgrywać się wypadkom rewolucji. W ten sposób zacieśnia się pole obserwacji, koncentruje się uwagę czytelnika na kilku figurach. Rewolucję widzi czytelnik we fragmentach tylko — o tyle, o ile miga ona w prostokącie otwartych drzwi. Na tym mocniej nieco naświetlonym ekranie skacze od czasu do czasu figurka „mistrza Pchełki" — latającego Holendra rewolucji — komisarza Anisimowa.

Psychologja przeżyć prof. Safonowa jest dość typowa dla inteligenta mieszczańskiego. Wrogi zasadniczo władzy sowieckiej, profesor jest jednak bierny i potulny jak baranek. Dziczeje łatwo i marzenia jego nie sięgają ponad pieczoną baraninę. Cechuje go typowe dla solidnego burżua fetyszystyczne przywiązanie do rzeczy i wynikające stąd niemniej tabutyczne pojmowanie „obowiązku". Posąg Buddy odgrywa w opowieści Iwanowa mniej więcej taką rolę, co kuferek pana Kiwacza w „Pątniku Karapeta" Goetla. — Safonow niepotrzebnie znosi tysiące upokorzeń i niewygód, bo nie może wyrzucić na zbity łeb — względnie, spożytkować, jak inni towarzysze podróży — złotego (pozłacanego) posągu. Pan Kiwacz pilnuje kuferka podczas trudnej ucieczki przez granicę perską, bo to *jego majątek.* Oto cała różnica. Safanduła Safonow jest „idealistą" i dlatego ginie. Porzucają go wszyscy Mongołowie — on zaś wlecze odrapane ze złota czupiradło w stepy — aż pada z ręki koczowników. Wydaje się profesorowi, że spełnia jakąś misję kulturalną, jakiś czyn pioniera cywilizacji, na który nie może się zdobyć zbuntowana „dzicz". Złudzenie. Jakiej cywilizacji? Cywilizacji, opartej na fetyszystycznem uwielbieniu rzeczy, na kulcie własności — swojej czy cudzej. Lecz tę właśnie cywilizację rewolucja zmiata. I dlatego Safonow pada ofiarą — własnych zresztą przesądów i własnej słabości.

Niestety, autor nie dość uwypukla błąd Safonowa. Opowiadanie kończy obraz sponiewieranego przez Mongołów posągu Buddy.

„Zbiegła Wyspa" zbudowana jest znacznie słabiej. Celowe pomieszanie planów chronologicznych akcji wprowadza w błąd czytelnika, zwłaszcza nie-rosjanina. Środowisko sektantów, odmalowane barwnie, miejscami techniką ikonową — dla czytelnika polskiego jest zbyt obce. Kmicicowa postać kresowego rewolucjonisty — Zapusa — nie jest ani typowa, ani artystycznie przekonywująca. Myśl przewodnia autora — zwycięstwo młodych sił nad skostniałemi szczątkami zamierzchłej przeszłości — przeprowadzona jest blado.

W dalszym rozwoju swego talentu pisarskiego Iwanow wyzbył się zewnętrznego podejścia romantycznego do zagadnień rewolucji i pogłębił swe opowieści ostrą djalektyką dramatycznych przeciwieństw.

Borys Ławreniew, wyznający otwarcie romantyzm („Literatura zapełnia mi pustkę życiową, spowodowaną wygnaniem romantyzmu". „Co do kierunków literackich, jestem romantykiem"), stara się w swych utwo-

rach uwypuklić tę właśnie djalektykę dramatycznych przeciwieństw rewolucji. Najlepiej udaje mu się to w pierwszej z trzech opowieści w tomie „czterdziesty pierwszy". Centralną figurą jest tu z niezwykłą plastyką i świeżością odmalowany typ młodej rybaczki z pod Astrachania, Marutki. Całą duszą oddana sprawie rewolucji, Marutka wstępuje, jako szeregowiec, do armji czerwonej, walczącej w Turkiestanie i słynie z celności strzałów. Z pasją bierze na muszkę zwłaszcza oficerów z armji białej — i notuje skrupulatnie każdego położonego trupem. Trofeów takich liczy już czterdzieści — gdy nagle przy czterdziestym pierwszym strzale spudłowała. Ocalonym oficerem jest wzięty przez czerwonych do niewoli arystokrata Goworucha-Otrok. „Porucznik ma bardzo błękitne źrenice, jagdyby w śnieżno-białej pianie pływały gałki francuskiej ultramaryny w najlepszym gatunku" (str. 24). Ten motyw „błękitu" — błękitnych oczu porucznika, błękitnej krwi jego, błękitnej wody morza Arabskiego — przenika bardzo subtelnie całą kompozycję opowieści. „Błękit" pokonał na chwilę czerwoną Joannę d'Arc. Konwojująca porucznika Marutka zostaje wyrzucona przez burzę wraz z jeńcem na bezludną wyspę na morzu Arabskiem. Tu, w szopie pełnej cuchnących suszonych ryb, pozostawionych na zimę przez rybaków, odgrywa się porywający świeżością i żywiołowością romans dwojga, stojących na wrogich biegunach klasowych. Marutka, której nie wystarcza poezja romantycznych przeżyć, pisuje naiwne wiersze rewolucyjne, a że nie chcą je nigdzie drukować — zwraca się do „uczonego" arystokraty o pomoc fachową. Rozmowy na temat wersyfikacji przełamują lody wrogości wzajemnej — i wkrótce Marutka poddaje się czarom subtelnej kultury arystokratycznego swego więźnia. Lecz siła instynktu klasowego tkwi w każdym z kochanków mocno. Gdy do wyspy przypływa łódź z oficerami — porucznik rzuca się na spotkanie swych zbawców, Marutka zaś chwyta karbin i kładzie go trupem. „W wodzie, na różowej nitce nerwu, kołysało się wybite z orbity, oko. Błękitna, jak morze, gałeczka tęczówki patrzała na nią z żałosnem zdumieniem" (str. 78).

Opowieść nasycona jest atmosferą burzy romantycznej „Intrygi i miłości" Schillera. Nawet sympatycznie narysowany porucznik Goworucha-Otrok ma coś z Ferdynanda. W następnem „opowiadaniu o prostej rzeczy" intryga romantyczna (komisarz czerezwyczajki gubernialnej, przenikający w przebraniu cudzoziemca do sztabu białej gwardji), chociaż w pierwszej połowie „bierze" czytelnika — nie jest przeprowadzona konsekwentnie do końca i rozpływa się w mglistych djalogach zakończenia. Załamanie się komunisty Orłowa nie jest dostatecznie umotywowane. Z wielką plastyką i objektywizmem maluje autor typy oficerów armji kontrrewolucyjnej. Widocznie, to środowisko jest mu bardziej znane.

Trzecia „powieść nieprawdopodobna" — „Niebieski kaszkiet" — jest nieudaną próbą oddania fantastyki realności już po-rewolucyjnej w stylu groteski romantycznej E. T. A. Hoffmanna, lub Meyrincka. Błahość tematu, osnutego na wyświechtanym już motywie „detektywa" — słabo zawiązany węzeł intrygi, który czytelnik rozplątuje sobie sam już połowie tej „powieści nieprawdopodobnej" — przemawiały raczej za tem, by nie włączać tego chybionego utworu do ciekawego i z wielkim talentem napisanego tomu „41".

Przekłady Jana Barskiego naogół dobre. Razi czasem (zwłaszcza w „Zbiegłej Wyspie" Iwanowa i „41" Ławreniewa) trochę nieporadne oddanie gwary ludowej rosyjskiej. Ale są to trudności nie do przezwyciężenia niemal.

Witold Wandurski

T E A T R

WIEŻA BABEL W TEATRZE POLSKIM

„Wieżę Babel" uważa Antoni Słonimski za najlepsze swe dzieło. Grupa literacka, którą reprezentuje, przypisywała wystawieniu tej sztuki w czołowym teatrze stolicy doniosłe znaczenie. Realizacji scenicznej poematu dokonał najlepszy dziś w Polsce reżyser, Leon Schiller, dekoracje robił Tadeusz Gronowski. Augurowie krytyki przyjęli „Wieżę Babel" przychylnie, niektórzy — entuzjastycznie. Lecz publiczność — nie dopisała. Po kilku przedstawieniach sztukę zdjęto z afisza.

Jest w tem niepowodzeniu jaskrawy symptom, znamienny dla dzisiejszego stanu teatru burżuazyjnego. Spróbujmy więc przeanalizować przedstawienie „Wieży Babel" z teatralnego punktu widzenia.

Legendę biblijną transponuje Słonimski do współczesności, nadając sztuce tezę pacyfistyczną. Pacyfizm jest tu traktowany jako *zaprzeczenie wszelkiej walki* wogóle. Djalektyce realnych przeciwieństw, wywołujących siłą rzeczy tarcia i stanowiących zarazem motor zmian twórczych w życiu społecznem — przeciwstawia Słonimski *statyczną*, absolutną ideę. Jej symbol sceniczny stanowi abstrakcyjna, do żadnego użytku praktycznego nie przeznaczona, wieża Babel, zbudowana według wykresów inż. Thompsona z żelaza dla utrwalenia, *dokonanego* już braterstwa ludów i klas społecznych. Akcja dramatu rozpoczyna się w chwili ukończenia budowli: pozostaje tylko rozświetlić wieżę i oddać do użytku zebranych delegatów.

Już samo odsunięcie poprzedzającej porozumienie ludów walki o ideę pokoju powszechnego za nawias dramatu — rozmyślne zresztą i celowe — czyni go w założeniu *statycznym*, unieruchamia go, pozbawia istotnego, zdolnego emocjonować widza, konfliktu, wokół którego mógłby oscylować akcja. Bez konfliktu jednak niema dramatu: *jest tylko deklamacja*. Ponieważ przez ¾ aktu pierwszego nic się właściwie nie dzieje, — autor zmuszony jest stworzyć jakiś konflikt. Budowniczy Thompson, inicjator pomnika braterstwa ludów, postanawia nagle nie oddawać delegatom wieży i budować ją wzwyż dalej. Konflikt sztuczny, nieistotny, nieprzekonywujący. Kapryśnego inżyniera, którego misja kończy się właściwie z chwilą wręczenia planów i obliczeń konsorcjum budowlanemu — usuwa się poprostu w takich razach z budowli i cały konflikt wygasa. Autor jednak chce inaczej. Manfred jego, czy Solness uparł się — i rób co chesz... Dość dziwnie przy tem zachowuje się pomocnik Thompsona, inżynier Jeffries: deklamuje w uniesieniu o cyrklu i grafjonie, pada przed swym szefem w zachwycie na kolana — i jakoś go głowa nie boli o to, czy wytrzymają fundamenty wieży, jeśli ją podnieść o drugie tyle, czy nie pękną dolne wiązania, czy nie ugną się pod ciężarem obliczone na pewną tylko wysokość belki żelazne?... Jeszcze dziwniejszym musi się wydać trzeźwemu widzowi grzeczny i łagodny opór delegatów na wiecu w akcie drugim — a już zupełnie niezrozumiałą staje się scena, kiedy po kilku tyradach rzecznika kaprysu Thompsona, inż Jeffriesa — część robotników i delegaci, specjalnie przybyli na akt otwarcia wieży, stają po stronie Thompsona. Raczej zabójstwo krnąbrnego budowniczego przez przywódcę opozycji Mixta wydaje się bardziej umotywowane — lecz zabójstwu temu nadaje autor właśnie cechy przypadkowości i porachunków osobistych. Tak czy inaczej, z chwilą usunięcia Thompsona wyczerpuje się konflikt i wygasa dramat. Ale pozostało jeszcze półtora aktu — co robić? Legenda biblijna mówi o zburzeniu wieży. Więc autor sprowadza karę boską na zbuntowanych robotników w postaci trzęsienia ziemi. Ofiarą kataklizmu padają, oczywiście, tylko robotnicy. Cała śmietanka towarzyska wychodzi bez szwanku, — taka błahostka nie robi na nią żadnego wra-

żenia — i zakłada na gruzach wieży kino Babel. Po raz wtóry wyczerpuje się wątek akcji. Lecz autor każe nanowo Jeffriesowi zaprząc skołowaciałych robotników do realizacji kaprysu Thompsona — i to na tym samym, nawiedzonym przez trzęsienie ziemi terenie. Sztukę kończy uroczyste nabożeństwo deklamacyjne — urzędowy „molebien" — w którem udział biorą zawsze potulni robotnicy i bracia ich taneczni, założyciele kina Babel.

„Wieża Babel" zbudowana jest bez planu. Nic nie łączy poszczególnych części. Luki wypełnia deklamacja liryczna — na temat piękna reflektorów, elewatorów, motorów, semaforów, traktorów i dynamo. Nie rządzi tu konieczność ani tragiczny przypadek. Rządzi wyłącznie liryczny kaprys autora. Nie bacząc na obfitość „żelaznych" konstrukcji słownych — „Wieża Babel" chwieje się co chwila i zawisa w próżni na cienkim włosku romantycznego wiersza. Padła od trzęsienia ziemi. Ale wystarczyłoby również wprowadzenie szczypty humoru do aktu drugiego — czego jednak znany z dowcipu poeta przezornie uniknął — by od lekkiego podmuchu zdrowego sensu, cała ta pompatyczna budowla nie runęła w gruzy.

Sztuka Słonimskiego ma tezę *budującą*. Tematem jej jest budowanie, bohaterem — *budowniczy* — konstruktor. Dlatego zapewne w inscenizacji nadano jej oprawę, która miała pozory stylu konstruktywistycznego.

Malowany konstruktywizm Gronowskiego, obliczony na efekt optyczny widza, lecz nie na użytek aktora — usiłował miejscami naśladować rusztowanie sceniczne Meyerholda. Na fotografji, pozbawione kolorkowości, dekoracje te robią istotnie wrażenie budowli. Najlepiej rozwiązany był Prolog. Ale już w akcie pierwszym wylazło szydło z worka. Konstruktywizm bez zrozumienia jego podkładów społecznych i bez utylitarnej celowości — staje się bluffem. Dekoracje Gronowskiego pozostały tylko *dekoracjami* — to nie budowle, organizujące przestrzeń sceny i wzbogacające możliwości ruchu poszczególnych aktorów i mas. Słupy z windami w akcie pierwszym nie związane są niczem z całością. Otwory wind, wysoko umieszczone, niczemu nie służą. Widz w głowę zachodzi, patrząc na stołecznych w dziurze robotników — „Kajś ta wlazł?..." Dwuwymiarowa rura zielona, zgięta w kolano nad pudłem centralnem „ozdobiona" jest czterema strunami. Co to? Kable — czy... lira maszynowo-poetycka? Schody i skośne podja symetryczne w akcie drugim nie ułatwiły w niczem rozplanowania mas. Konstrukcja z mównicą — jedynie dobra rzecz w całej dekoracji — zasłonięta była dlaczegoś przez pół aktu tarczą i zupełnie nie zużyta na wiecu (pomysł ulokowania na tej mównicy warjata, oświetlanego w ciągu kilku minut smugą reflektora podczas trzęsienia ziemi — był niecelowy, dekadencki). Akt trzeci, malarsko dobrze skomponowany, nie liczył się jednak z treścią sztuki. Mowa tu ciągle o tem, że dynamo nie działa i światła niema, nawet elektrotechnik coś majstruje przy dynamo na scenie — a reklama świetlna „Ciné Babel" płonie sobie przez cały czas na całego... Niezrozumienie istoty konstruktywizmu w pracy Gronowskiego ma zresztą swój równoważnik w absolutnej nieznajomości struktury społecznej (a więc — i dramatu socjalnego) w sztuce Słonimskiego. Dlatego dekoracje naogół harmonizowały z treścią.

Reżyserja Schillera poszła naogół po linji autora — podkreślając jednak dość wyraźnie ukryte w sztuce tendencje uboczne. Jeffries miał maskę Mussoliniego i w afektowanych gestach naśladował dyktatora faszystowskiego. Agitator, przemawiający na wiecu — dość głupawo zresztą — z ramienia opozycji, potraktowany był przez reżysera jak lalusiowaty smarkacz. Sceny zbiorowe robotników — w windach, na wiecu, na „molebnie" — utrzymane są wszędzie w statyce. Tłum stoi nieruchomo, sztywno, frontalnie, twarzą do publiczności — jak na paradzie wojskowej. W Prologu tylko nadano robotnikom nieco tayloryzowanych gestów. Podkreślona estetyczność wzmocniona przez muzykę zdawała się potwierdzać tezę teoretyków włoskich: „praca nie jest tylko wysiłkiem fizycznym, ale czynem duchowym..." (o socjalnej stronie pracy się nie mówi). Staty-

czność zachowana była przez cały ciąg niemal przedstawienia, co niezmiernie nużyło. Dopiero podczas trzęsienia ziemi sceny zbiorowe nabrały nieco dynamiki — lecz i tu dynamiczność żywiołową rozbił reżyser na szereg szarpanych i zastygłych po malarsku obrazów *ekspresjonistycznych*. W scenie trzęsienia ziemi bierność i bezradność „maluczkich" robotników grubo podkreślono. Po śmierci „pasterza" Thompsona zabłąkane stado „owieczek" traci głowę, miota się w rozpaczy, błądzi z wyciągniętemi rękoma — „gdzie Thompson?" — i wreszcie idzie pokornie pod komendę męża dzielnego, wodza i dyktatora — Jeffriesa. Z trzęsienia ziemi zrobił Schiller samodzielną wstawkę. Było tu kilka momentów świetnych (pierwsze wstrząsy) — ale w całości brakło umiaru i sceny te trwały stanowczo za długo, nudziły. Kaiser, w zakończeniu I-go aktu „Gazu" daje zupełnie podobne sceny po wybuchu, trwają one jednak zaledwie kilka minut — i dlatego robią wrażenie. — Efekty bruitystyczne: ryki syren, gwizdki, tuby, radio..., tak obficie stosowane dla „uwspółcześnienia" akcji w akcie pierwszym — nie wpłynęły jednak ożywczo na leniwe tempo zastygłego w deklamacyjnej statyce dramatu. W inscenizacji i reżyserji Schillera „Wieża Babel" pozostała, jak była — sztuką martwą.

...Jest w każdym samochodzie t. zw. skrzynka biegów. Łączy się tu wał kardanowy, który przenosi napęd na tylne koła — z wałem korbowym motoru, przy pomocy systemu trybów, odpowiadającego różnej szybkości biegów. Biegi reguluje się za pomocą lewarka. Lewarek trzeba przesuwać szybko i zdecydowanie — tak, by zaczepił tylko jeden z trybów, inaczej połamie je się. Jeżeli lewarek postawić w tak zw. kulisie pośrodku, luźno — żaden z trybów nie zaczepia się, wał kardanowy zostaje wyłączony. Nazywa się to — bieg jałowy.

Mechanizm społeczny ma swoją skrzynkę biegów: to struktura klasowa społeczeństwa. Każdy kierownik teatru znać ją powinien. Kto nie potrafi postawić lewarka w ten sposób, by zazębić się o jeden z trybów — nie ruszy z miejsca.

O jakie tryby zahacza „Wieża Babel"?

Ziemiaństwo? Nastawia swój lewarek na bieg wsteczny. Wielka burżuazja? Przechodzi na drugą szybkość — odsuwając szoferów, którzy załatwiają sprawy jej lirycznie i poetycko, ale bez skutku. Robotnik? Ten pragnie jaknajszybciej zasiąść przy kierownicy, przejść na trzecią szybkość i wjechać w przyszłość na całym gazie... Więc — inteligencja drobnomieszczańska? Zawsze niezdecydowana — zawsze z lewarkiem pośrodku kulisy — ani tu, ani tam...

...Bieg jałowy, proszę państwa!

ŁÓDZKI TEATR MIEJSKI

„PERSY ZWIERZONTKOWSKAJA" St. Ign. Witkiewicza powtórzyła raz jeszcze wszystkie wymęczone kombinacje „czystej formy w teatrze", znane dobrze z „Tumora Mózgowicza", „Pragmatystów", „Nowego Wyzwolenia" i prawdopodobnie innych 43 niegranych jeszcze dramatów tego uporczywego „nowatora". Ilość kombinacji używanych przez Witkiewicza da się obliczyć w formułce $x = C \frac{n}{m}$, gdzie $n = 3$, zaś $m = 5$, mniej więcej. W nowej sztuce jego mamy tę samą, wywodzącą się w prostej linji od mąciwody Micińskiego „fiłasofję" metafizycznych niedosytów, podsmarzanych na margarynie „perwersji" krakowskich i zakopiańskich demonów i demonic, to samo panoptikum niby — egzotyczne, tych samych niby — tragicznych manekinów, wywijających się w rzekomym wysiłku z rzekomej indywidualności wokół własnego „hyper-pępka"... Zgóry wie się już w połowie pierwszego aktu, jakie „niespodzianki" gotuje autor w następnych. Ewentualne zmiany mogą się zdarzyć w tym sensie, że najpierw będą mordować i torturować się wzajemnie, a później zamordowani i torturowani, zmartwychpowstawszy z upo-

rem i natarczywością manjaków będą torturować widzów soliterowemi monologami o ponad-osobowem „continuum" — albo i odwrotnie. Dla czystej formy niema to wszak znaczenia: można pisać z tyłu naprzód albo z przodu wtył, wynik będzie ten sam. Z rozpaczą widz oglądać musi wszystkie egzotyczności i anachronizmy w pocie czoła zmyślone i za ogon wywleczone na scenę... Aż wreszcie robi się przykro i niesamowicie. Widz wyczuwa, że obecnością swoją popełnia nietakt wobec autora, który w bolesny i bezsilny sposób wygłupa się przed nim — niby to drażniąc „zdrowy sens" i potrzebę „wstrząsów bebechowych" widza — de facto zaś zanudzając go śmiertelnie jałowością i impotencją swych „ekstrawagancji". Bo jeżeli jest jakiś dramat w pozbawionych nerwu dramatycznego sztukach Witkiewicza, chaotycznie zlepionych z elementów tandetnych, nie zazębiających się wzajemnie i nie zahaczający o wrażliwość widza — to chyba tylko dramat osobisty autora. Nietragicznym tragizmem twórczości Witkiewicza jest ten przewlekły katzenjammer epigona dekadentyzmu mieszczańskiego: bolesna i niepotrzebna udręka improduktywa, dokonywającego z chorobliwą pasją samogwałciciela ustawicznych abortów na samym sobie.

W wywiadzie, udzielonym „Republice", która *aż pięć razy* zabierała głos w sprawie „Persy Zwierzontkowskiej", autor wyraża całkowite zadowolenie z realizacji swej sztuki na scenie Teatru Miejskiego w Łodzi. Istotnie, reżyser Szpakiewicz zastosował się inteligentnie do teorji gry Witkiewicza. Aktorzy recytowali role bez wyrazu, figurynki stosowały standartyzowane gesty, dekorator Mackiewicz wymalował kulisy „formistycznie" (udany był konstrukcyjnie ujęty akt trzeci). Lecz zarazem stało się jasnem: za całą tę rzekomo nową stylizację kryje się zwykły mocno zblazowany, poczciwy teatrzyna mieszczański, z „problemami" sypialni, „dziewictwa" i t. p. Aktorzy, nawykli do sztuk „salonowych" — jakoś bardzo łatwo, bez wysiłku, bez trening'u — zastosowali się do „formistycznego" stylu: wystarczyło wszak tylko usztywnić nieco i tak już przedwcześnie dotknięte sklerozą ciała... Postacie sztuk Witkiewicza, treść ich wewnętrzna, granice ich światopoglądu — pozostały wszak identycznie te same, co u autorów patentowanego ZAD'u. Publiczność, dla której poci się Witkiewicz — też pozostała ta sama. Cóż więc nowego wnosi do teatru propagator „czystej formy"?

„Nowością" w teatrze Witkiewicza jest tylko ostateczny rozkład luzem puszczonej i wypranej z istotnych konfliktów dramaturgji mieszczańskiej. „Nowością" jest otwarte samozaprzeczenie teatru burżuazyjnego, zapowiedziane przez „nowatora" w ostatnim jego wywiadzie. — Ale dlatego właśnie dyrekcje teatrów oraz publiczność stawiają sztukom Witkiewicza zrozumiały opór.

Witold Wandurski

M I M O C H O D E M

W POŚWIĘCONYM SŁOWACKIEMU numerze „Wiadomości Literackich" znalazło się kilka inteligentnych sformułowań, określających znaczenie kulturalne uroczystości (O znaczeniu politycznem, o zakulisowych przyczynach sprowadzenia zwłok Słowackiego do Polski i bliskim związku z koronacją cudownego obrazu w Ostrej Bramie — pisały w swoim czasie gazety endeckie). P. Stefan Kołaczkowski pisze o barokowym charakterze twórczości Słowackiego i wpływach działających w tym kierunku: „Słowacki, czerpiąc z Szekspira, tworzył we własnym duchu, czerpiąc zaś znacznie mniej z pisarzy baroku — tworzył organicznie, typowo, w duchu baroku". „Wpłynęły na to: „Malarstwo barokowe włoskie i — Pasek, kiełkowanie życia religijnego i — reminiscencje szlachetczyzny". Naturalnie owe skromnie przez autora zaznaczone „reminiscencje" odegrały tu rolę najistotniejszą i właściwie ogarniają i Paska i „życie religijne". Jeżeli idzie o powiązanie kwestji baroku Słowackiego z naszemi czasami, to zdaje się tu

zbliżać do sedna sprawy p. K. W. Zawodziński, pisząc: „w czasach niewątpliwego baroku w obrazowaniu poetyckiem, w czasach zrozumienia baroku jako potężnego samodzielnego prądu... w czasach wreszcie, gdy *„barok polski"* stał się *stylem urzędowym budownictwa polskiego (a może i biurokracji polskiej)*, Słowacki... może zostać należycie zrozumiany i oceniony przez analogję, jeżeli nie do naszej poezji XVII w., to przez analogję do sztuk plastycznych Hiszpanji i Włoch tegoż wieku" (podkreślenia nasze). Obaj wymienieni krytycy są, jak się zdaje entuzjastami baroku, chociaż niepotrzebnie unikają wspominania polskich przedstawicieli baroku takich jak Sarbiewski, Miaskowski, Twardowski, Kochowski i tylu innych. Owa niekonsekwencja tłómaczy się tem, że barok polski XVII w. ma wogóle złą opinję i uważany jest za okres upadku. Ale bardzo pouczające byłoby zestawienie niektórych najbardziej „własnych" motywów twóczości Słowackiego z poezją tamtych czasów—choćby apologję Samuela Zborowskiego z inną apologją samowoli magnackiej u Wespazjana Kochowskiego — w osobie buntownika i banity Jerzego Lubomirskiego (Poemat pod tyt. „Kamień Świadectwa Wielkiego w Koronie Polskiej Senatora Niewinności". To są zresztą szczegóły. P. Zawodziński słusznie zaznacza dzisiejszą niespodziewaną pozornie „oficjalność" poezji Słowackiego — i wiąże z dzisiejszym stylem biurokracji polskiej i stylem jej budownictwa (choćby dworce kolejowe budowane na wzór dworków staroszlacheckich). SŁOWACKI JAKO ODRODZICIEL BAROKU w literaturze polskiej niezawodnie uwypukli się jeszcze z biegiem czasu.

Niezawodnie też Słowacki jako umysłowość bliżej niż się wydaje, spokrewniony jest z typem intellektualisty polskiego z czasów baroku. Draper w „Dziejach rozwoju umysłowego Europy" raz jeden zdaje się wspomina o Polakach mówiąc o *polskich pedantach*. Jeżeli wyjdziemy poza utarte życiowe rozumienie tego słowa, to pedanta określić można jako typ intellektualisty, skrupulatnie spełniającego wszystkie formalne przedewszystkiem dezyderaty twórczości umysłowej, w sensie naśladownictwa, bez istotnych możliwości, popchnięcia sprawy naprzód. Zachodni uczony tak właśnie musi traktować polskiego umysłowca, który de facto zawsze tylko dotychczas uczy się i „dogania", to co gdzieindziej zrobiono. Słowacki stoi bliżej tego typu, nieporównanie bliżej niż Mickiewicz, którego w tymże numerze „Wiad. Lit." p. Nowaczyński chrzci „Litwinem" i „Białorusinem".

U Słowackiego ogólne cechy typu podniesione zostały do potęgi genjalności. Jego wieczna, nieukojona żądza naśladownictwa, żądza przymierzania" się do kogoś, wieczne podporządkowywanie się jakimś „mistrzom" (przypomina się inny pisarz, który również w plejadzie odnowicieli baroku winien zająć pierwszorzędne miejsce — Stanisław Brzozowski), wieczny głód gotowych form, nigdy nie zaspokojony — to są przejawy typowe. Wiąże się z tem potworna konsumcja intellektualna, otaczanie się masą książek, odcinanie się od życia murem książek — przejmowanie z nich napółgotowej treści, którą się ozdabia, ozdabia, ozdabia w nieskończoność. Bo przecież niema nic innego do roboty jak zdobić, zdobić, zdobić. Proszę wziąć pod uwagę obfitość czysto zewnętrznej ozdoby u Słowackiego. Nadmiar biżuteryjności: z brylantów, szafirów, szmaragdów, opali, pereł opustoszono zda się wszystkie sklepy jubilerskie świata, z kwiatów — wszystkie kwietniki i cieplarnie, z gestów, kit pióropuszów — wszystkie rekwizytornie i wszystkie sale prób teatralnych. Na tem podłożu mógł powstać ów ślepy nieograniczony rozpęd frazesu poetyckiego, nieuregulowany niczem, co dziwnie łączyło się z przerostem formalizmu poetyckiego i cieplarnianym charakterem ekspresji, — właściwości odziedziczone przez całą prawie nowszą poezję polską.

Barok jest dziś oficjalnym stylem polskiej literatury; wiąże się to z ogólnemi tendencjami zarówno rządu jak i „społeczeństwa". Apologeci baroku nie przypominają jednak, że kończył się on niegdyś czasami saskiemi. Dzisiejszy barok polski ma jeszcze może swoich Kochowskich, Andrzejów Morsztynów, Maksymiljanów Fredrów, ale proces rozwija się niezmiernie szybko. Robi swoje i inny Morsztyn — cichym ale stanowczym

krokiem wchodzi na arenę literatury czysta *królewna Banialuka* i coraz głośniej, coraz nahalniej grzmi ksiądz *Józef Baka* — i do jego naśladowców należy, zdaje się, przyszłość nowoczesnego polskiego baroku.

To warto przypomnieć z okazji pogrzebu w „grobach królewskich" (jak przystało na iście republikańskie państwo) — genjalnego odrodziciela baroku w Polsce.

JESZCZE O WIEKU SIEDEMNASTYM. Wychodzący w Warszawie dziennik „ABC" w nr. 182 pod nagłówkiem: „Kalecy rzucają kule, ślepi odzyskują wzrok" podaje co następuje::

„Całe Wilno, z jego tysiącami, przybyłych na uroczystości koronacji obrazu Matki Boskiej w Ostrej Bramie, żyje pod wrażeniem dwóch niezwykłych wypadków. Gdy podczas momentu koronacji Cudownego Obrazu spadł deszcz i zagrzmiały pioruny, nagle ktoś w tłumie stojącym przed katedrą na Placu Zamkowym, zawołał:

— O, Matko Boska!...

Rzucił kule, któremi podpierał się i padł na kolana ze słowami gorącej modlitwy na ustach. W tłumie narazie powstała konsternacja, a tymczasem mężczyzna, który rzucił kule, mówił:

— Od wielu lat byłem kaleką, przyjechałem do Wilna, aby wyprosić od Panny Marji zdrowie... I otom zdrów...

Okazało się, że jest to pielgrzym z Litwy, Michał Żemajtis, któremu cud przywrócił władzę w nogach. W tym samym czasie, cokolwiek dalej, inny pielgrzym Józef Pasiewicz nagle odzyskał wzrok. Z radością zaczął opowiadać, że rozeznaje dobrze przedmioty i, że chociaż jest jeszcze osłabiony, to dziękuje Matce Bożej, za łaskę nad nim. Dwa te wypadki wywarły nieprzemijające wrażenie na rozmodlonych wiernych, zainteresowały całe duchowieństwo, oraz świat lekarski".

BÓL SERCA przenika ostatni utwór Marji Rodziewiczówny, która niedawno w gronie dostojników Rzeczypospolitej obchodziła uroczyście 45-lecie swej pracy literackiej. „Entuzjastka, patrjotka, wiecznie zajęta tajnem nauczaniem, opieką nad kościołami" — słowem, „opiekunka wszystkich cierpiących za wiarę i ojczyznę" — wyszarpnęła z trzewi i w pysk rzuciła niewdzięcznym rodakom ociekającą posoką, żółcią i śliną starczą swą pieśń łabędzią: *„Niedobitowski z granicznego bastjonu"* (Lwów — Poznań, 1926). Boże! ile niedoli, ile krzywd musiały zaznać od rządów Niepodległej biedne żubry kresowe, odżywiające się na 1547 dziesięcinach wyłącznie karczochami i barszczem! Poprostu — „bieleje włos!"... Bo, proszę państwa — „przed wojną były tu trzy narodowości: my (= szlachta kresowa), chłop Rusin i urzędnik Rosjanin. Znaliśmy się wszyscy z sobą... (str. 73). „Germańca nie było co się bać. Srogie ale porządne ludzie byli" (str. 11). Ale — „wybuchła" Polska... „Administracja rządowa, o ile stanowczo odmówiła pomocy przy odbudowie obszarnika, o tyle skwapliwie okazała swą troskliwość co do ściągania podatków." (str. 19) „...cały dochód zabrały podatki" (str. 21 i in.). „Wszyscy przyszli i trwają względem nas z nienawiścią o jakiej dotychczas pojęcia nie mieliśmy" (str. 73). — Nauczyciel z miasteczka (pobory — 150 zł. mies.), kierownik poczty (200 zł.), sekretarz z gminy (120 zł.) — oto, proszę państwa „ślad naszych podatków, nieprawdaż? Poubieraliśmy ich wedle ostatniej mody" (str. 14). Administracja polska na kresach dzień i noc tylko przemyśla nad tem, czemby tu jeszcze uszczęśliwić — na złość... obszarnikom — „chłopów w łachmanach bolszewickich (!)", „dzicz apaszów czy gorylów". To „chamstwo, hołodrańce" otrzymuje (jednak) „całe wagony odzieży amerykańskiej... po trzy garnitury na każdego członka rodziny" (str. 108). Na utra-

pienie wszystkich Niedobitowskich czy Niezabytowskich — pan komendant policji Pączek i starosta Fagot jaknajtroskliwszą opieką otaczają ludność białorusińską, na pohybel „garstki pozostałych Polaków" (str. 95 — 117). Słowem Kresy nasze — to raj dla chłopów i piekło dla obszarników.

Tyle — poezji. To samo przetłumaczone na język prozy, wygląda nieco inaczej. Właśnie w czasie, kiedy „Niedobitowski" ukazał się na półkach księgarskich, w Grodnie odbywał się proces innego Niedobitowskiego, ordynata Bispinga, oskarżonego o podpalenie 4 chat, 30 stodół, 90 chlewów i zabójstwo dwóch ludzi. „Republika" z dnia 19-go października 1926 r. podaje:

„Dziś zrana rozprawa rozpoczęła się o godz. 9.30. Pierwszy zeznawał Marcin Ryszko. Opowiadał on, że gdy usłyszał strzały, wybiegł na ulicę, aby zobaczyć co się dzieje. Fornale Bispinga strzelali z karabinów ręcznych. Na drodze ustawiony był kulomiot. Świadek widział jak Bisping podpalał chatę Prokopowicza i jak bił Prokopowicza. Podpaliwszy chatę, Bisping nie chciał wypuścić żony Prokopowicza z chaty. Lecz gdy ogień objął strzechę chałupy, otworzył drzwi i zawołał: „Uciekaj".

Następny świadek, Uljana Borejsza, właścicielka spalonej przez Bispinga chaty opisuje sam fakt podpalenia..

„Całowałam pana Bispinga po rękach i za kolana go objęłam, aby nie palił. Nic to nie pomogło — mówi świadek wśród płaczu. — W tydzień potem umarł mój mąż, a w dwa miesiące, dwoje moich dzieci i tak zostałam sama na świecie".

Następnie zeznaje świadek Rajnes, również właściciel chaty spalonej przez Bispinga.

. . . .

Po kilkugodzinnej naradzie, późnym wieczorem *sąd wydał wyrok uniewinniający ordynata Bispinga.*

Oczywista, że Bisping walczył z „bolszewikami". Tego rodzaju walki z chłopstwem białoruskiem często prowadzą bohaterowie Rodzewiczówny. Niedobitowski i przyjaciel jego Olesza zachowują się w stosunku do ludności wiejskiej jak traperzy amerykańscy w powieściach Coopera względem czerwonoskórych. Każdy majątek — to „bastjon pograniczny". Na str. 17 — 18 mamy opis takich walk z chłopstwem — z „bolszewikami". Olesza kończy opowiadanie:

„Trzy trupy przezornie zaraz w nocy wrzuciliśmy do Stybełka, z kamieniem u szyi i nie dawaliśmy znaku życia. Ale chłopi donieśli policji, że „pany" w nocy strzelali Szczęściem, że Korniło przewąchał donos i mnie uprzedził. *Gdy się policja zjawiła, jużeśmy byli zgrani.* Zaczęło się dochodzenie, śledztwo, protokół. Wszystkie kobiety zeznały, że siedziały w piwnicy i modliły się. Juchim, że spał przy krowach, a rano powiedziano mu, *że bolszewików pobito kamieniami...* A strzelali bolszewicy. Pisanina i grad krzyżowych pytań trwały dobrych kilka godzin. Wreszcie spytałem komendanta, *czy właściwie popełniliśmy coś karygodnego...* na co mi odpowiedział, że *włościanie narzekają, że we dworze jest broń, kiedy im broni posiadać nie wolno...*".

A gdy w kilka dni później wzywają Oleszę do policji w sprawie podstrzelonego przezeń chłopa —

„Spudłowałem — rzekł — mierzyłem w nogę — trzeba było wyżej — i wrzucić w przerębel. Teraz chłop drwi w żywe oczy! Na drugi raz się poprawię". (str. 23).

Czy nie zawiele powiedziała naiwna obrończyni „polskości" na kresach wschodnich?

Radzimy koniecznie wszystkim przeciwnikom tendencji klasowych w literaturze przestudjować uważnie dzieło czcigodnej jubilatki.

MILLER NAD MILLERAMI. Wśród literatów o mniej więcej zarysowanej fizjognomji drobnomieszczańskiej, coraz rojniej od takich, którzy zlekka, delikatnie, półgłośno orjentują się na proletarjat. Samo przez się zjawisko raczej pocieszające — symptom, bądź co bądź, znak czasu. Dotychczas literat tego typu bywał tylko „ludowy", teraz chce już być „ludowo-proletarjacki, „robotniczo-włościański". Ano, niechby sobie był taki, i niechby sobie gawędził o tem przy pół czarnej, lub w artykulikach. Co giętszy, co bardziej przystosowany do warunków wysuwa się jednak na widownię — patrzeć, a już

głośno występuje w roli szlachetnego protektora proletarjatu w literaturze. „Duszę ludu" zna świetnie — doskonale wie czem ten „lud" chwycić za serce. Stopki Chrystusowe w artykule ucałuje, księdza proboszcza w stułę zamaszyście buchnie, ale przy okazji to i przed portretem Marksa się pokłoni — „ideę", panie święty, szanuje — ba, na szlachcica, burżuja krzywem okiem popatrzy, choć ta i na socjalistów psioczy, że nie daj Boże! Ho, ho, bo też to człowiek niezależny, co się zowie — całą gębą niezależny! Panu Bogu świeczkę zawsze postawi, ale ogarek dla djabła też znajdzie.

„Dźwignia" się naszemu literacie proletarjackiemu podobać nie może, bo i jakże? Zaściankowe to, ciasne, proletarjackie tylko wrzekomo. Lenin wyglansował im gotowe formuły myślenia. Co tu gadać! Żydy, żydy koszerne, strefić się bali, okna na szeroki świat otworzyć, Millera wpuścić. Kulturę najezdniczą będą na łysinie życia polskiego szczepili! Zgroza!

Mówmy poważnie. Kto to z tak wysokiego tonu w („nieurzędowym") „Głosie Prawdy" zabiera głos o „kulturze". Pan Miller pisywał i wydawał w swoim czasie wiersze liryczne, co do których opinja jest jak się zdaje ustalona i powszechna. Zasługi jego nie są w każdym razie ani na jotę większe, niż zasługi np. p. Radosława Krajewskiego lub p. Edwarda Kozikowskiego i tylu innych, którzy jednak nie przejawiają tak wielkiego tupetu. Bo też p. Miller został publicystą, krytykiem, ideologiem. Jak wiadomo u nas o to bardzo łatwo. Byle tylko był szeroki, deklamatorski frazes, pewna ilość obcych i ciężkich do strawienia słów, no i dostateczny polot „patrjotyczny" — „myśliciel" gotów. Im mniej zdaje się sam rozumieć z tego co pisze, tem otchłanniejszy musi być jego umysł. Nasz krytyk wydobył się na światło dzienne niedorzeczniutką w typowo kurniczkowym stylu utrzymaną polemiką o „Panu Tadeuszu", zdobywając tą drogą ostrogi eksperta od zaściankowości. Wyciągnąwszy zaś z tłumaczenia listów Rodczenki kilka niezupełnie poprawnych wyrażeń (niektóre puszczone zostały zresztą umyślnie) pan ten napada gwałtownie na język „Dźwigni".

I znowuż, kto to robi? Aby nas nie posądzono o specjalne szperanie w utworach p. Millera celem wyszukiwania niedorzeczności dajemy parę przykładów jego zwykłego języka, podanych przez katolickiego p. Przybosia w Nr. 11 „Zwrotnicy": Posłuchajmy, natężając wyobraźnię w celu zrozumienia tych głębi:

„Urągliwy śmiech Lucyfera, aprobującego bohaterski wysiłek pełnego i tragicznie rozszczepionego w walce z losem człowieka, albo kamienne oblicze wieczności niepojętego Boga, do którego zbliżyć się można przez korną niewiedzę, kastrację wewnętrzną i prostotę duchową, oto dwa bieguny myśli i czucia Kasprowicza, dwa niezatarte piętna ciążącej na nim i określającej go całkowicie tradycji romantycznej". Urągliwy śmiech Lucyfera nietylko „aprobuje" ale jest zarazem i „biegunem" i „piętnem", „rozszczepione" jest „pełnem" i t. d. Drugi przykład: „Pokrywające się cząstkami wzajem kręgi bytów poszczególnych tworzą wspólną płaszczyznę wrębu i wyrębu, która będzie podłożem wzajemnego przenikania, dociągania i przerastania się bytów, zagarniających rozkrętem odśrodkowych promieni, wodzących coraz większą płaszczyznę wspólnoty" Pan Przyboś woła o urągliwy śmiech czytelnika, ale doprawdy trudno nawet śmiać się z tego nagromadzenia oczyszczonych z wszelkiego sensu wyrażeń.

Przypomina się znany wierszyk krótki, ale zaiste pełen, — jeśli nie tak głębokiej i tragicznej jak proza krytyczna p. Millera, — to równie groźnej i niepojętej treści:

Stał. Jedną ręką trzymał się sztachety,
A drugą krzyczał: niestety!

I oto człowiek piszący w ten sposób, teroryzujący nieszczęsnego polskiego czytelnika, takim mizernym, idealnie pustym, idealnie bezmyślnym, „metafizycznym" żargonem, którego utwory, np. przemówienie na akademji reymontowskiej (drukowane w „Wiadomościach Literackich", 1 nr. 1926 r.) będą prawdopodobnie cytowane w historjach literatury jako jeden z najniższych stopni upadku słowa pisanego, podobnie jak utwory Baki, Kajetana Jaksy Marcinkowskiego i in. — oto, powtarzamy, krytyk taki ma tupet pisać o języku „Dźwigni". Wartoby zachowywać granice jeżeli nie przyzwoitości to śmieszności.

Będzie to jak się zdaje bardzo trudne—choćby ze względu na potworną zarozumiałość naszego uroczego europejczyka. Aby snadniej pognębić krytyków „Dźwigni" zestawia ich... z p. Grzymałą-Siedleckim. Jeżeli to miała być szczególna uszczypliwość, to nasz krytyk trafił kulą w płot. P. Grzymała-Siedlecki z pewnością bliższy jest p. Millerowi niż nam, ale słuszność każe przyznać, że pomimo popełniania złych fars, jest to niewątpliwie *pisarz*, to znaczy człowiek umiejący ułożyć kilkanaście zdań i wypisać je porządnie, logicznie i jasno — sztuka, o której deklamatorzy w rodzaju p. Millera pojęcia nie mają. Zestawienie z p. G. Siedleckim nie jest więc taką obelgą, — już byłoby gorzej gdyby p. G. Siedlecki zestawił kogoś z piszących do „Dźwigni" z p. J. N. Millerem.

ODPOWIEDZI REDAKCJI

J. Str. Lwów. „Pieśń o motorowym" ma pewne zalety: sporo świeżości i energji, ale też dużo nieopracowanego, nieprzerobionego surowca. Obrazowanie często przypadkowe i niedbałe. Trudno zresztą wyrobić sobie zdanie z jednego wiersza, jeżeli inne — przyślijcie. Pracować warto.

A. Zbar. Wasza polemika wisi w powietrzu — Sorel jest bardzo niepewny interpretatorem marksizmu, a cytata przytoczona przez Was świadczy o tem najwyraźniej, swą bałamutną treścią.

J. Kan. „Na marginesie powojennej literatury polskiej" zawiera sporo myśli intesujących i słusznych, ale sformułowanych w sposób niezmiernie ogólnikowy. Poddajcie swe poglądy próbie konkretyzacji — odpadną wtedy rzeczy nieistotne, oraz... wystrzegajcie się Sorela i Brzozowskiego.

St. Pisk. „Płonące Kamienie" do „Dźwigni" nie nadają się. Naszem zdaniem wogóle nie nadają się do druku.

M. Os. Wydrukujemy w jednym z następnych numerów.

Ter. Pewne możliwości są przy niedbalstwie opracowania formalnego. Starajcie się pisać, możliwie suchym, oszczędnym, prostym językiem. Modny dzisiaj barok przy pozorach zbogacenia języka, zubaża i paraliżuje myśl.

Fel. M. Nie obiecujemy.

PISEMNYCH ODPOWIEDZI REDAKCJA ZASADNICZO NIE UDZIELA.

KSIĄŻKI NADESŁANE

Poezje — W. Majakowski — Warszawa 1927 „Książka".
I nuovi poeti futuristi — F. T. Marinetti — Rzym.
W. Czachórski — H. Piątkowski. Warszawa 1927. Gebethner i Wolff.
Formiści polscy — K. Winkler. Warszawa 1927. Gebethner i Wolff.
I. Mierzejewski — Sz. Rutkowski, Warszawa 1927. Gebethner i Wolff.
Fronta. Almanach międzynarodowy. 1927. Brno.

PISMA NADESŁANE

Anthologie (Liège)
America Libre (Cuba)
L'arts (Bruxelles)
Beneficencia Accion (Mexico)
Biuletten (Gosisdat — Moskwa)
Budowniczy (Lwów)
Cronica Bancaria (Buenos Aires)
C-a (Moskwa)
Construire (Bruxelles)
Documentum (Budapeszt)
Das neue Russland (Berlin)
Der Sturm (Berlin)
El Peludo (Buenos Aires)
Horizont (Brno)
Index (Rzym)
Informacjonnyj Biuletten (Moskwa)
Integral (Bukarest)
Kultura (Lwów)
Kuźnia (Warszawa)
Kwadryga (Warszawa)
Krasnaja Now' (Moskwa)
L'Italiano (Bologna)
Le Futurisme (Rzym)
Stroitielstwo Moskwy (Moskwa)
The Next Call (Hollandja)
Myśl (Warszawa)
Martin Fierro (Buenos Aires)
Noi (Rzym)
Nowyj Lef (Moskwa)
Przegląd Wileński (Wilno)
Pro Paria (Meksyk)
Pobudka (Warszawa)
Polska Wolność (Warszawa)
Przegląd Bibljograficzny (Warszawa)
Pacjent Kasy Chorych (Warszawa)
Pareceres (San Salvador)
Wiadomości Polsko-Słowackie (Cieszyn)
Walka (Kraków)
Wiedza i Życie
Zwrotnica